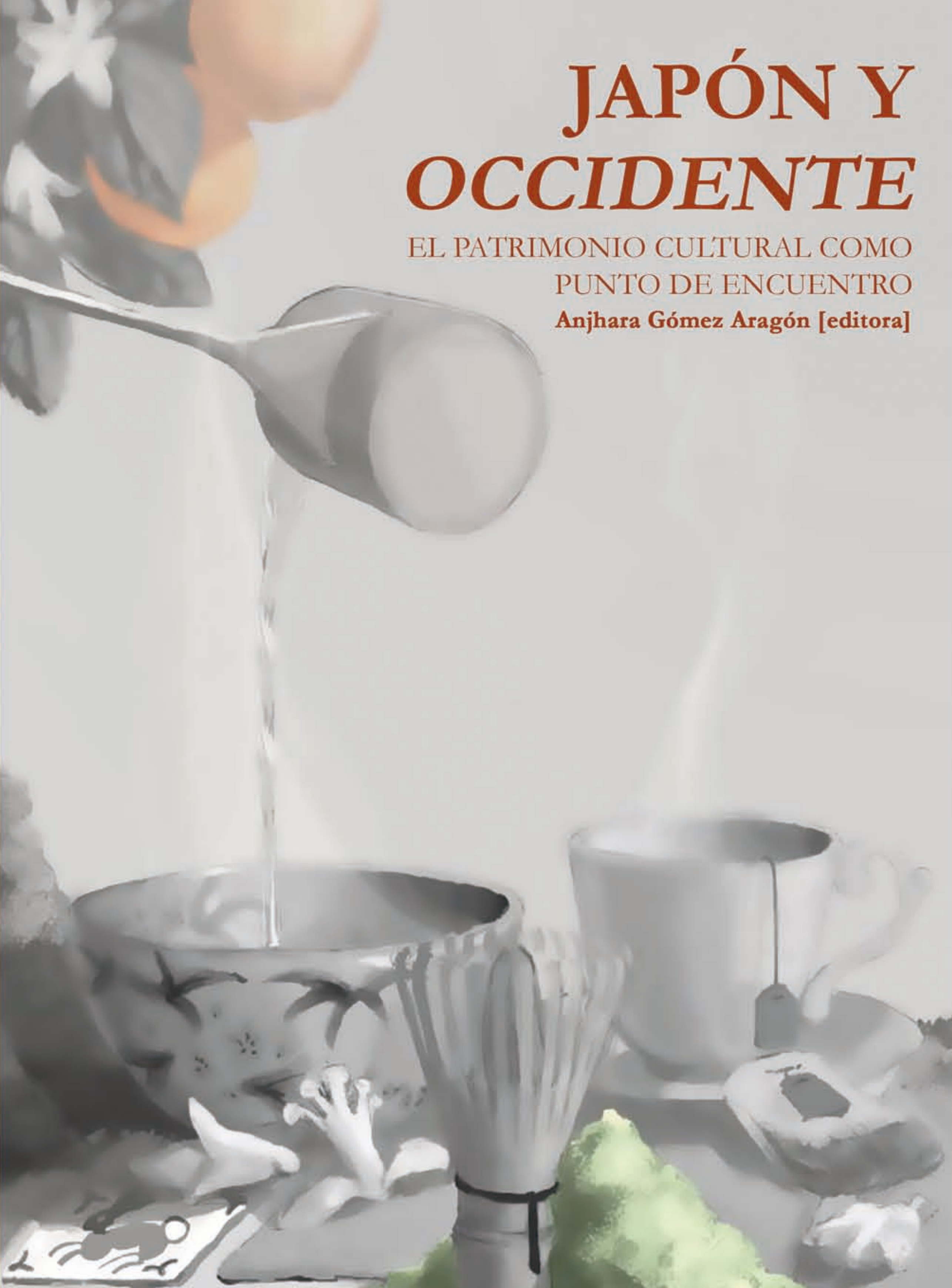
JAPÓN Y *OCCIDENTE*

EL PATRIMONIO CULTURAL COMO PUNTO DE ENCUENTRO

Anjhara Gómez Aragón [editora]



Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

JAPÓN Y *OCCIDENTE*

EL PATRIMONIO CULTURAL COMO PUNTO DE ENCUENTRO

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

JAPÓN Y *OCCIDENTE*

EL PATRIMONIO CULTURAL COMO PUNTO DE ENCUENTRO

Anjhara Gómez Aragón
[editora]

Sevilla, 2016

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Textos Universitarios, nº 37

Edita: Aconcagua Libros (Sevilla, 2016)
D.L.: SE 741-2016
ISBN: 978-84-943237-5-1

infoaconcagualibros@gmail.com
www.aconcagualibros.net

Diseño de cubierta y secciones: José María Martínez Román
josemaria.martinez.roman@gmail.com

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Para aquellos japoneses y españoles
que aprendieron a entenderse mutuamente
en nuestra tierra hace cuatrocientos años.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Índice

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Sección 2: Instituciones, gestión, conservación y transmisión del Patrimonio Cultural de Japón

Sección 3: Relaciones entre Japón y *Occidente* a través del Patrimonio Cultural

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Sección 4: Imágenes del Patrimonio Cultural japonés en *Occidente* (y viceversa)

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Prólogo. Al paso del Año Dual España-Japón

Desde junio de 2013 hasta octubre de 2014, España y Japón han vivido y celebrado el Año Dual España-Japón, en el que se conmemoraron los 400 años de intercambio hispano-japonés a través del cuadringentésimo aniversario del envío de la Embajada *Keichō* a Europa. Este evento internacional, además de la repercusión que haya tenido en el ámbito político y económico, ha traído a escena numerosas actividades socio-culturales y académicas, toda una explosión de exposiciones, talleres, seminarios, conferencias, publicaciones, cursos, jornadas, eventos de naturaleza muy variopinta que no han hecho sino constatar en firme el enorme interés existente en el conocimiento –y el disfrute– *del otro*. La provincia de Sevilla ha sido especialmente sensible por la implicación de la localidad de Coria del Río, protagonista local de la Embajada *Keichō* y fiel representante de su relevancia histórica a través de la identidad de sus habitantes apellidados Japón.

En España, la conmemoración de este particular encuentro entre japoneses y españoles ha servido para generar nuevas y ricas relaciones, no sólo a nivel político/internacional entre ambos países, sino también entre los numerosos investigadores y estudiosos, enamorados de Japón en cualquier caso, que hemos podido reunirnos bajo la agradable *excusa* –llamémosle así– de un año de celebración para disfrutar de lo que para nosotros viene siendo una constante en nuestras investigaciones de a pie: el estudio de la realidad cultural de Japón y sus relaciones con *Occidente* a través de la historia. De estos encuentros entre investigadores dedicados al ámbito de la cultura japonesa nace el presente volumen.

¿Por qué el patrimonio cultural? El patrimonio cultural refiere a la identidad de los pueblos, es la expresión de las formas de vivir, de aquello que nos hace únicos y diferentes. El patrimonio cultural lo impregna todo. En ese sentido, en tanto que aportamos al estudio del patrimonio japonés y su relación con el de otras regiones del mundo, así como a los imaginarios construidos sobre ellos, estamos aportando al estudio de la identidad, de las formas de pensar, de vivir, de adaptarse al medio y de relacionarse con *el otro*, así como al reconocimiento y la puesta en valor de las diferencias culturales. Abrimos, de esta manera, una puerta a la comprensión mutua.

El volumen que aquí presentamos acoge una gran variedad de temas, que se han dividido en cuatro secciones temáticas: El patrimonio cultural japonés: identidad, valores, símbolos, funciones sociales; Instituciones, gestión, conservación y transmisión del patrimonio cultural de Japón; Relaciones entre Japón y *Occidente* a través del patrimonio cultural; e Imágenes del patrimonio cultural japonés en *Occidente* (y viceversa). Esperamos que este volumen sea no sólo un referente en la divulgación de las últimas investigaciones realizadas en este campo, sino también un aliciente para que todos los profesionales que han colaborado en él, así como los que en esta ocasión no han podido aportar su granito de arena, podamos volver a encontrarnos con prontitud.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Desde aquí debo agradecer, en nombre de todos los autores, a la Japan Foundation, a la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), al Instituto de Idiomas de la Universidad de Sevilla y a la Asociación de Estudios Japoneses en España (AEJE) la colaboración y las aportaciones realizadas para poner en marcha el presente volumen. Además, debo dar mi más sincero agradecimiento a los compañeros de la Asociación para la Difusión y el Estudio de la Cultura Japonesa en Andalucía (ADEC JAP-AN), sin cuya labor y esfuerzo no hubiéramos hecho realidad este proyecto.

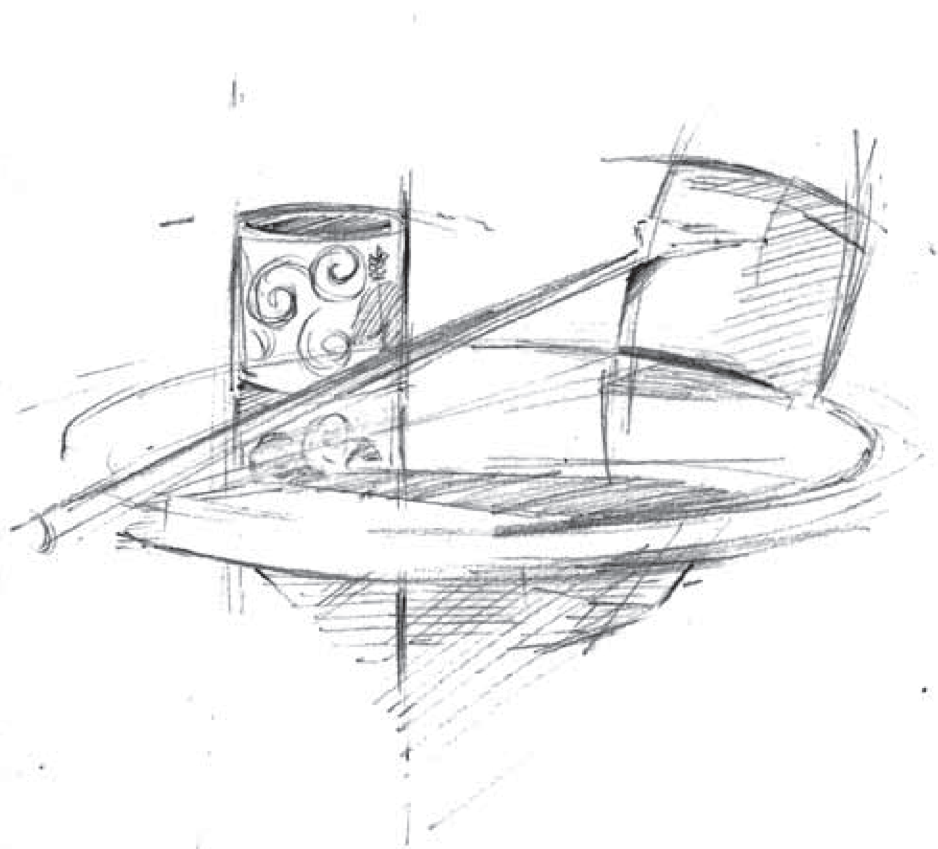
El Año Dual ha pasado, pero con él no deben evaporarse las ilusiones, el interés científico, ni la motivación que nos ha hecho encontrarnos unos a otros durante todos estos meses de celebración.

Anjhara Gómez Aragón
Universidad de Sevilla
Presidenta ADEC JAP-AN

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Sección 1:

El Patrimonio Cultural japonés: identidad, valores, símbolos, funciones sociales



Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Influencias mutuas entre el arte japonés y el occidental*

Fernando García Gutiérrez
Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría

Palabras clave: arte, influencias, *japonismo*.

Resumen: Después de muchos años de la apertura de Japón a Occidente, llevada a cabo por el Emperador Meiji en 1868, se puede ya mirar con cierta perspectiva a la influencia mutua que ciertamente se ha dado entre el arte japonés y el occidental. La obra del Emperador Meiji al abrir su país a otras formas de cultura tuvo un alcance incalculable. La historia de la mutua influencia entre estas dos formas del arte comenzó en el siglo XVI. Razones histórico-políticas hicieron que se cortase esa mutua influencia, con excepción de un grupo de holandeses, que permanecieron en Nagasaki.

Pero la influencia definitiva del arte occidental en Japón comenzó en la última parte del siglo XIX, en el que algunos artistas japoneses vinieron a estudiar a Europa. En esta época tuvo lugar el fenómeno estético conocido como *Japonismo*, en que los artistas occidentales trataron de asimilar también el nuevo arte que se acababa de conocer en Europa.

Más tarde se llegó ya a una influencia mutua, entre el arte de Oriente y Occidente, que puede considerarse uno de los fenómenos estéticos más interesantes en la historia del arte universal.

Keywords: art, influences, *japonism*.

Abstract: Several years after Japan's opening-up to the West by Meiji Emperor in 1868, we can see with another perspective the mutual influence that, certainly, has occurred between Japanese and Western art. Japan's opening-up to other cultures by Meiji Emperor had an incalculable value. The history about the mutual influence of both art styles started in the 16th century. These influences were stopped by historical and political matters, however a group of Dutch people remained in Nagasaki.

But the definitive influence of the West in Japan started in the last part of the 19th century, when some young Japanese artists came to study in Europe. These artists were the pioneers of a Western style school which, years after, had an important role in assimilating the new Western aesthetic values. Also in Europe, in the 19th century had taken place the phenomenon called *Japonism*: Western artists tried to assimilate the new style of art which had arrived from Japan.

After that, a mutual influence between Oriental and Western art was reached, that could be considered as one of the most interesting phenomenon in the History of Universal Art.

1. Introducción

Después de muchos años de la apertura de Japón a Occidente, llevada a cabo por el Emperador Meiji en 1868, se puede ya mirar con cierta perspectiva a la influencia mutua que ciertamente se ha dado entre el arte japonés y el occidental. Es un hecho que desde 1868 se han dado intercambios culturales entre estos dos extremos del mundo, hasta hacernos la impresión de que ya no están tan lejos el uno del otro. La obra del Emperador Meiji al abrir su país a otras formas de cultura tuvo un alcance incalculable.

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D: "*Japón y España: relaciones a través del Arte*" (HAR2011-26140).

La historia de la mutua influencia entre el arte de Japón y el de Occidente comienza en el siglo XVI; con la introducción del cristianismo en aquel país. Entonces se conoció en Japón por primera vez el arte de Occidente, pero su influencia fue bastante ligera y pasajera. No obstante, se formó una escuela de arte que se conoce con el nombre de *Namban Geijutsu*, que produjo interesantes muestras de pintura, de cerámica, y otras expresiones artísticas. Antes de 1868 hubo también cierta influencia del arte japonés en Occidente, realizada sobre todo a través de Holanda. Se conocieron en Europa los objetos de cerámica y laca de Japón, y hubo algunos intentos de producir en Europa obras parecidas a las importadas. John Stalker llegó a escribir un libtro sobre la técnica japonesa de decoración de la laca, llamada *maki-e* (J. Stalker; 1688). También se imitaron en Europa, en los últimos años del Barroco y Rococó, las cerámicas japonesas de las escuelas de *Imari* y *Kakiemon*.

La cualidad de la pintura occidental que más llamó la atención a los japoneses desde su introducción en aquel país fue el realismo. Era algo casi desconocido en las muchas escuelas de pintura de Japón. Esta cualidad fue la que procuraron imitar los artistas japoneses, incluso antes de la Restauración de Meiji, durante la segunda parte del Período de Edo (1615-1868)[1] . Entre estos artistas destacan Hiraga Gennai y Shiba Kokan (1738-1818). Estos pintores fueron los iniciadores de una escuela de estilo occidental, que iba a alcanzar más tarde valores muy altos en los días del Emperador Meiji, cuando los artistas no se iban a limitar ya a copiar superficialmente el arte de Occidente, sino que penetrarían en los secretos de su estética.

2. Influencia occidental en el arte japonés en la primera mitad del Período de Meiji: 1868-1890

La Restauración de Meiji de 1868 marca el comienzo de la vida moderna en Japón. El gobierno imperial tomó todas las medidas necesarias para modernizar el país, aceptando las formas políticas, económicas, etc. de Occidente. En esta revolución total no faltó un cambio radical también en el campo artístico. Existía un deseo fundamental de *occidentalización* en el arte[2], con todo lo que esto suponía de cambios de técnicas, materiales empleados, temas artísticos, etc.

Ya en los años del Período de Edo se había iniciado un movimiento hacia el estudio de la pintura de Occidente. Al final del gobierno de los Tokugawa se estableció un centro oficial para estudiar los *Documentos de Occidente*, en 1857, que se convirtió más tarde en un centro de estudios occidentales. Además de otras fuentes de información sobre pintura de Occidente, los pintores japoneses recibieron la influencia del artista in-

1. Para una descripción detallada del conocimiento del arte occidental en Japón durante el Período de Edo, véase M. Tamon (1964).

2. Este deseo llegó al extremo de vender o destruir obras de arte tradicional para sustituirlas por otras de arte occidental. Contra esta exageración se levantó el Prof. Ernest Fenollosa (1853-1908), que inició un movimiento de preservación y revitalización del arte tradicional japonés. Continuó este movimiento Okakura Tenshin. Véase F. García Gutiérrez, S.J (1968).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

glés Charles Wirgman (1835-1891), que vivió en Yokohama desde los últimos días del Período de Edo hasta mediados del Período de Meiji. Entre los artistas japoneses que estudiaron pintura occidental con Wirgman, sobresalen Kawakami Togai (1827-1881) y Takahashi Yuichi (1828-1894). En cierto modo puede afirmarse que Takahashi marca el tránsito entre el Período de Edo, bajo el régimen de los Tokugawa, y el de Meiji. Una de sus obras más conocidas es el retrato del Emperador Meiji: de este modo dio entrada oficial a la pintura de estilo occidental aun en los retratos de la Casa Imperial.

En 1876, al abrirse la Escuela de Arte de Kobu, la primera escuela oficial de arte occidental, varios profesores italianos fueron invitados para enseñar en ella: el pintor Antonio Fontanesi, el escultor Vincenzo Ragusa y el arquitecto G. V. Cappelletti. La intensidad del carácter de Fontanesi aparecía en sus cuadros, llenos de efectos artísticos y de tonalidades resinosas, que fascinaban a sus alumnos. Discípulos suyos fueron Asai Chu (1856-1907), Koyama Shotaro (1857-1916), Yamamoto Hosui (1850-1906), y otros. Al mismo tiempo, Naganuma Moriyoshi (1857-1942), que había estudiado en Italia, volvió a Japón trayendo consigo una formación acabada en escultura realística.

En general, los artistas japoneses de este tiempo estaban convencidos de la superioridad de la pintura de Occidente, por su insistencia en reproducir las formas tal como se daban en la realidad. Estos artistas hicieron todos los esfuerzos imaginables por poner en práctica esas normas de un agudo realismo académico que admiraban en Occidente, sin preocuparse de examinar el significado de este arte.

Por otra parte, pintores que seguían el estilo tradicional japonés como Kano Hogai (1828-1888) y Hashimoto Gaho (1835-1908) reaccionaron contra la popularidad alcanzada por la pintura realista occidental, e hicieron un esfuerzo notable por imprimir nueva vida en la pintura tradicional (N. Asano; 1967:10). Pero incluso ellos se vieron a veces influenciados por la pintura de Occidente, sobre todo en el empleo de las sombras en sus cuadros. Lo mismo puede decirse del escultor Takamura Koun (1852-1934): aunque no adoptó de un modo deliberado la técnica escultórica de Occidente, indica en sus obras un gran entusiasmo por el realismo occidental.

3. Influencia Japonesa en el arte occidental en la segunda mitad del siglo XIX y primera parte del siglo XX

Precisamente cuando Japón abrió sus puertas a la cultura occidental y las primeras obras de arte japonés fueron conocidas en Europa, el arte realista de Francia y de otras escuelas europeas empezaba a buscar nuevos derroteros que seguir por haber alcanzado ya un grado de saturación. Entonces fue la escuela japonesa de *Ukiyo-e* (pintura en grabados) la que ofreció un modo nuevo de acercarse al mundo físico, muy distinto del realismo europeo. Fue ésta la revelación de una forma enteramente nueva de belleza, que iba a influir en artistas independientes y hasta en escuelas estéticas.

Al pintar el mundo circundante, el arte de Europa desde los tiempos del Renacimiento había empleado la técnica de la perspectiva: se establece un punto de vista fijo desde el que se examina una parte concreta del espacio de tres dimensiones. Por otro

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

lado, para reproducir la realidad en dos dimensiones se recurre a la luz y la sombra, y de este modo se crea la ilusión de una tercera dimensión. El realismo, al estar basado en lo que el artista ve objetivamente, tiende inconscientemente hacia el subjetivismo, ya que todo depende de la manera personal de visión. En este momento de la estética europea, el arte del *Ukiyo-e* presenta una nueva manera de mirar al objeto, desde un punto de vista diferente. Esta escuela sugirió el modo de mirar al objeto desde arriba para dar la impresión del espacio; indicó cómo representar el espacio en una dirección diagonal para pintar la profundidad, sin necesidad de recurrir a la técnica de la perspectiva; por fin, sugirió también el modo de presentar al objeto imprimiéndole un sentido de movimiento. El *Ukiyo-e* enseñaba que había la posibilidad de fijarse en el objeto principal solamente, agrandándolo, prescindiendo del fondo del cuadro. De este modo sólo era necesario pintar el objeto central, sin necesidad de encajarlo en la escena circundante. En la segunda mitad del siglo XIX, Manet y Degas comenzaron a tratar de pintar en este nuevo estilo. Degas también aprendió de Hokusai a pintar la belleza del cuerpo humano en movimiento[3] pero estos pintores también recibieron al mismo tiempo la influencia de la pintura decorativa de Japón, especialmente la de la Escuela *Rimpa* iniciada por Sotatsu (comienzos del siglo XVII) y Korin (1658-1716). El estilo de esta escuela influyó también en otros pintores del Impresionismo.

En la pintura tradicional japonesa no se pinta la luz y la sombra, por no considerarlas partes de la forma esencial. Esto muestra que, tradicionalmente, la pintura de Japón no estaba interesada en presentar las masas de colores en su aspecto de tres dimensiones. Estas representaciones planas de los objetos empezaron a interesar a los artistas de Occidente. Gaugin se sintió fuertemente atraído por los grabados japoneses, y Manet redujo en varias obras los efectos de la luz y la sombra a un mínimo, sustituyéndolos por brillantes superficies de color. No podemos decir que estos artistas de Europa imitaban exactamente las técnicas conocidas en el arte japonés, sino que encontraban en él nuevas fuentes de inspiración para el enriquecimiento de sus métodos pictóricos (A.P. Stren y B. Dorival; 1968:8)

Sabemos que Monet encontró en la pintura del *Ukiyo-e* una verdadera revelación. El tratamiento del tema en esta escuela japonesa como un área de líneas y color era un cambio total de aquellas técnicas seguidas tradicionalmente en Europa, en las que los efectos de luz y sombra tenían más importancia que los colores. Para Monet, la obra de Turner y este énfasis en el empleo de los colores fueron dos de las grandes influencias recibidas en su vida estética. El deseo que había fascinado a los pintores impresionistas de expresar en color el momento pasajero, terminó por parecerles demasiado huidizo, y se lanzaron en busca de técnicas que les proporcionaran medios de expresión de algo más permanente en sus obras. Así Cézanne fue a buscar refugio en la pintura tradicional de Europa, pero Gauguin y Van Gogh lo encontraron en la pintura japonesa de *Ukiyo-e*.

Los seguidores de Gauguin dieron un paso más: en lugar de considerar a una pintura como la representación de un objeto, la convirtieron en un conjunto de superficies de color, combinadas según un diseño definido, hasta llegar a la expresión de superfi-

3. La obra de Hokusai que más influyó en Europa fue su *Colección de Dibujos*, en los que muestra todas las posibilidades del dibujo dinámico. Estos han sido publicados por J. A. Michener (1958).

cies cromáticas con un sentido decorativo y simbólico. Este era el método seguido por los artistas de los grabados japoneses y, aún más profundamente, por la escuela de la pintura decorativa. De este empleo de superficies cromáticas con un sentido simbólico y decorativo había ejemplos en la escuela tradicional de pintura japonesa, llamada *Yamato-e*. Esta tendencia apareció también en otros países europeos al final del siglo XIX y al comienzo del siglo XX, enlazándose con el movimiento *Art Nouveau* de las artes decorativas. Se sabe que este nuevo movimiento estético estuvo influenciado por la pintura de *Ukiyo-e* y las diversas expresiones del arte decorativo japonés. En la *Gran Exposición de Londres* de 1851 y 1862, el arquitecto inglés Godwin, junto con su amigo Whistler, fueron los iniciadores de un nuevo estilo que mostraba una clara influencia del arte japonés. Godwin expuso unos diseños de decoración interior basados en líneas rectas y superficies simples y extensas. Esta misma tendencia fue más tarde desarrollada por Mackintosh y Dresser. De este modo vemos que la primera gran influencia del arte japonés fue a través de los diseños arquitectónicos de líneas rectas, y más tarde a través de las flotantes líneas curvas de los dibujos del *Ukiyo-e*[4].

El campo del arte europeo más influenciado por el arte de Japón fue el de la cerámica. Aunque en los siglos XVII y XVIII sólo habían llamado la atención las refinadas porcelanas de Arita, desde 1870 las escuelas de cerámicas más rústicas y menos artificiales de Japón empezaron a apreciarse y a imitarse. Así ejercieron una influencia positiva las sencillas cerámicas de *Karatsu, Seto y Satsuma*, con sus esmaltes de colores sobrios y ferruginosos, en Francia, Dinamarca, Escandinavia e Inglaterra.

A pesar de esta influencia cada vez más positiva del arte de Japón en Europa, puede decirse que antes del siglo XX esto siempre se hizo a través del punto de vista de la tradición europea. Era difícil a los artistas occidentales penetrar profundamente en los últimos secretos del arte japonés, que todavía les resultaba tan lejano y exótico[5]. Quizás fuera después de la Primera Guerra Mundial cuando Europa comenzó a mirar al arte de Japón como a una inagotable fuente de posibilidades, al sentirse un poco defraudada ante su misma tradición. Al menos sí podemos afirmar con certeza que fue entonces cuando ya se hizo mucho más universal la amplitud de visión del Occidente, y se abrieron los ojos a otras culturas y formas de expresión que hasta entonces no habían sido apreciadas en todo su valor. En este tiempo fue precisamente cuando la arquitectura japonesa hizo su gran contribución a la de Occidente.

4. Influencia de Occidente en el Arte Moderno de Japón

Puede apreciarse en una mirada de conjunto esta influencia occidental en el arte moderno de Japón desde la segunda mitad de Período de Meiji al final de la Segunda

4. El arquitecto alemán Bruno Taut describe la influencia de la arquitectura japonesa en la moderna arquitectura universal, en B.Taut (1958).

5. Quizás la prueba más clara sea la cerámica: se estimaban más fácilmente en Europa las cerámicas más parecidas a las porcelanas europeas, pero no las más típicamente japonesas, que son tan distintas de las de China.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Guerra Mundial (1890-1943). Es natural que la introducción del arte de Occidente, con sus diversas concepciones y normas estéticas, produjera en el arte de Japón una fabulosa conmoción. Mientras que la estética de Occidente basa su concepción en una antropocéntrica visión del mundo, en la que la naturaleza es algo separado del hombre, en Oriente se mira al hombre como una parte de la naturaleza, y ésta es tratada no como un objeto externo e independiente. Desde el renacimiento, al menos, en Occidente se intentaba aprehender al mundo como algo distinto del sujeto; el resultado en arte fue el retrato *objetivo* del mundo exterior a través del empleo de la perspectiva, desde un solo consistente punto de vista. La visión del mundo en Oriente es, por el contrario, intuitiva, desde el interior. La expresión oriental de la naturaleza, aunque es subjetiva, es la real desde este punto de vista. Como un resultado de esto, la expresión del *espíritu y ritmo* del objeto, que se consideraba en China la representación más viva y esencial del arte, significa la expresión del espíritu del artista mismo unido a la vida íntima de la naturaleza[6]. Esta fue la tradición estética existente en Japón hasta el Período de Meiji. Incluso Maruyama Okyo y Hokusai, que estuvieron influenciados por el arte de Occidente, no pudieron liberarse del todo de esta tradición artística en su expresión realista de las cosas.

Pero es indudable que la rapidez con que el realismo europeo penetró en el arte de Meiji, se debió en gran parte al convencimiento que existía entonces en Japón de que la manera de acercarse a las ciencias naturales en Europa era la única correcta. Es natural que muchas veces esta expresión realista en arte resultase algo impropio, sin asimilar todavía, en manos de los artistas japoneses. Se imitaba la pintura de Occidente nada más que por ser de allí, y existía el mito de que todo lo que viniera de Occidente tenía que ser bueno. Poco a poco fueron estos artistas asimilando la técnica y, sobre todo, el espíritu de aquel arte, y sus obras se hicieron mucho más naturales.

Sin embargo, hubo al mismo tiempo un grupo reaccionario que quiso conservar el arte tradicional de Japón. Esta reacción llegó a ocasionar la clausura de la academia oficial de arte occidental que ya estaba funcionando. La fuerza de este movimiento fue cada vez mayor, hasta el punto de estar en peligro el arte de estilo occidental en Japón, si no hubiera sido por los pintores japoneses que habían estudiado en el extranjero, que empezaron a volver a Japón en este tiempo. Ellos traían consigo las nuevas técnicas de Occidente y un entusiasmo joven por el arte de allí. Empezaron a formar a otros artistas, que aprendían a pintar bajo la dirección de estos maestros en las escuelas privadas que ellos establecían. Entre estos artistas se encontraban Kawamura Kiyoo, que había estudiado en Italia; Yamamoto Hosui, que había sido dirigido en París por el pintor Jerome; Kuroda Seiki y Kume Keiichi habían estudiado también en París bajo la dirección de Rápale Colin[7] .

El proceso de asimilación del arte occidental en Japón puede seguirse de un modo interesante en aquellos artistas de la escuela de pintura tradicional japonesa. Ellos

6. Una descripción detallada del modo distinto de interpretar la naturaleza en el arte de Oriente y Occidente puede verse en B. Rowland Jr. (1965). Para una explicación más concreta de la interpretación del paisaje en la pintura china, véase H. Munsterberg; 1960.

7. Otros artistas que estudiaron en Europa en el Período de Meiji fueron: Kunisawa Shinkuro, en Londres; Goseda Yoshimatsu, en París; Matsuoka Hisashi, en Roma; Harada Naojiro, en Munich, etc.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

quisieron levantarse contra la invasión del arte occidental en Japón, pero al mismo tiempo sintieron la necesidad de renovar el arte tradicional si querían salvarlo de este naufragio. Para ello empezaron a estudiar la técnica pictórica de Occidente y a introducir elementos nuevos en su misma escuela. Este grupo renovador estaba dirigido por Okakura Tenshin, el gran tratadista de estética que fue capaz de encabezar a artistas de tanta personalidad como Yokohama Taikan (1868-1958), Hishida Shunso (1874-1911), Imamura Shiko (1880-1936), y otros. De todos ellos, quizás fuera Yokohama Taikan el que adoptó una postura más decidida. Se decidió a introducir en el arte tradicional japonés la técnica occidental: además de abandonar las líneas que delimitaban los contornos y aplicar grandes masas de pigmentos al cuadro[8], Taikan trata de aplicar también los principios de la perspectiva de la pintura occidental. La reacción de la crítica fue poco favorable. En 1911 presentó su obra *Camino en la montaña* a la quinta exposición organizada por el Ministerio de Educación: esta pintura presentaba una concepción completamente nueva de los colores en el arte japonés, y dio origen a un nuevo sistema de aplicación del color que iba a ejercer una larga influencia en los principios de la armonía cromática (F. García Gutiérrez; 1990:217-224).

Los pintores que siguieron a la escuela de estilo occidental también tuvieron que enfrentarse con serios problemas. El mayor de todos fue la enorme diferencia que existía entre las obras de arte importadas desde Occidente y la tradicional manera de expresión en Japón. Eran dos modos completamente opuestos de sensibilidad y acercamiento al arte. El realismo occidental contrastaba con el subjetivismo de Oriente. A pesar de todo, un grupo de artistas japoneses fueron capaces de salvar estas diferencias con una decisión asombrosa. Esto llegó hasta el punto de ser capaces de asimilar el arte europeo y hacer de él una nueva forma de expresión propia. Entre estos artistas, las figuras más representativas fueron Kuroda Seiki (1866-1924), Fujishima Takeji (1867-1943) y Aoki Shigeru (1882-1911), entre otros. Esta decisión de apertura a los nuevos métodos de Occidente está expresada por el escultor Takamura Kotarro en las célebres palabras que escribió en 1910, en la revista *Subaru:*

> *«Voy en busca de la absoluta libertad del mundo artístico. Por tanto, trato de admitir el poder ilimitable de la individualidad del artista. En cualquier circunstancia, deseo considerar al arte como un ser humano. Quiero evaluar las obras de arte usando como punto de partida de la individualidad del artista. Quiero estudiar la individualidad como es, y no quiero ponerle cortapisas sin necesidad. Aun en el caso en que dos o tres personas pintaran un sol verde, yo no diré que eso está equivocado, porque es posible que el sol me pueda parecer a mí también de esa manera»* (M.Taro; 1967:29).

Durante el tiempo en que el arte realista de Europa fue introducido en Japón, las diferencias fueron más pronunciadas. Pero más tarde, al conocerse los *Fauces*, fue posible encontrar muchos puntos comunes que terminaron por acercar cada vez más el

8. Esta omisión de las líneas circundantes de las figuras, se conocía en este tiempo como *estilo morotai,* y tiene sus precedentes en la técnica llamada *mokkotsu shikisai* de la escuela decorativa de Sotatsu-Korin en el Período de Edo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

arte de Japón al de Occidente. Se sintió sucesivamente la influencia del Fauvismo, del Surrealismo y del Cubismo. Quizás una de las escuelas que más hondamente calaron en la mentalidad japonesa, fue el Expresionismo Abstracto: desde los comienzos de la historia del arte japonés ha habido siempre una clara tendencia hacia la expresión abstracta, que ha llegado en algunos momentos a creaciones insuperables. El deseo de hacer arte en medio de una esencial sencillez, ha llegado a veces a convertir a la obra en una expresión magistral de verdadero abstraccionismo. Entre los muchos artistas que más influyeron en este período en Japón están Picasso, Vlaminck, Dufy, Dalí, Chagall, Ernt y Miró. Y entre los escritores Bourdelle, Maillol y Despiau. No cabe duda que ya, a esta altura, las influencias fueron mutuas: el orientalismo de la obra de Miró, por ejemplo, es un caso patente. Entre los pintores japoneses que sobresalieron en este tiempo, deben citarse los nombres de Yasui Sotaro (1888-1955), Umehara Ryuzaburo (1888-1980), Kishida Ryusei (1891-1929), Sakamoto Hanjiro (1882-1969), etc. Y junto a ellos, Leonardo Fujita (1886-1968), que entró a formar parte de la escuela de París y permaneció en Francia hasta el final de su vida. Entre los escultores que representan las corrientes artísticas de su tiempo, están Takamura Kotaro (1883-1956), Shimizu Takashi (1897-1980), Sato Gengen (1888-1963), etc[9].

Existe un movimiento de artistas, íntimamente relacionados con la caligrafía tradicional, que se conoce con el nombre de *Abstract Calligraphy*. Estos tratan de sacar el máximo provecho de las posibilidades de la tinta y el pincel tradicional, sin preocuparse de la legibilidad de los ideogramas que escriben. Este grupo se formó en 1950 bajo la dirección de Hasegawa Saburo (1906-1957), que murió más tarde en Estados Unidos de América después de establecer contactos artísticos con Franz Cline, Mark Tobey, Robert Motherwell, y otros. Entre los artistas de este grupo, que siguen la *caligrafía abstracta*, está Inoue Yuichi en Tokyo, mientras que en el grupo de Kyoto sobresale Morita Shiryu y el grupo de sus seguidores, que forman el llamado *Bokubu.*

5. Influencias mutuas del arte contemporáneo japonés y occidental

Ha llegado un momento en la historia de la humanidad en que las diferencias entre Oriente y Occidente son cada vez más pequeñas. Los problemas que atormentan al hombre se han hecho cada día más universales. Todos, los orientales y los occidentales, sufren las consecuencias de un avance alocado de la civilización material, en el que corren el peligro de perecer los valores espirituales. En medio de todo esto, el Oriente y el Occidente buscan caminos nuevos en el arte que salven esta crisis. La preponderancia del arte abstracto es un signo claro del deseo de salvar la espiritualidad: al fin y al cabo, la desmaterialización del arte fue lo que movió a Kandinsky a iniciar el movimiento del arte abstracto[10].

9. El libro de Miyagawa Torao, *Modern Japanese Painting,* es una obra iluminadora para entender el proceso de asimilación de la pintura de Occidente en Japón.
10. Véase el libro de Kandinsky (1912), en que establece los principios del arte abstracto al tratar de la espiritualidad artística.

Ya no existe un abismo diferencial entre las obras de estilo occidental y las japonesas. Es más, en las exposiciones internacionales pueden verse obras de Pollock, Mark Tobey, Mathieu, Soulage, Hartung, Fontana y Capogrossi, junto a otras de artistas japoneses como Yamaguchi Takeo, Saito Yoshishige, Yoshihara Jiro, Okada Kenzo, Hasegawa Saburo, Sugai Kumi y Domoto Hisao. A veces es posible ver en las obras de estos artistas reminiscencia de sus respectivas tradiciones estéticas, pero, en general, se puede advertir una decidida influencia mutua, que ha acercado considerablemente el arte de Oriente y Occidente. Tampoco se puede ya decir que el arte japonés de tendencia occidental imita simplemente lo que ve o recibe de Occidente: siempre he defendido que una de las características del arte japonés de todos los tiempos es su fuerte poder de asimilación de formas o tendencias recibidas, hasta hacerlas propias con un nuevo matiz característico. Como escribió Pearl S. Buck (1968): *«Su cultura es una mezcla admirable de lo mejor de las demás culturas y de la cultura indígena de su propio pueblo… Esto es su genio y así ha sido siempre».*

Bibliografía

ASANO, Nagatake (1967), *Genshoku Meiji Hyakunen Bijutsukan,* Tokyo, Asahi Shimbunsha, p. 10.

BUCK, Peral S. (1968), *La gente del Japón*. Barcelona, Ed. Plaza & Janes.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando, S. J.:

(1968). "Artístico Trends in the Meiji Period". En: *Japan's Modern Century*: publicación conmemorativa del centenario de la Restauración de Meiji, Tokyo, Sophia University.

(1990). "Un maestro genial de la pintura contemporánea de Japón: Yokohama Taikan (1868-1958)". En: *Japón y Occidente. Influencia recíprocas en el arte*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, pp. 217-224.

KANDINSKY (1912), *Über das Geistige in der Kunst.* Munich.

MICHENER, James A. (1958), *The Hokusai Sketch-books*. Tokyo, Tuttle Publishing.

MUNSTERBERG, Hugo (1960), "The Spirit of Chinese Landscape Painting". En: *The Landscape Painting of China and Japan*, Tokyo, Tuttle Publishing.

ROWLAND, Benjamín Jr. (1965), *Art in East and West*. Cambridge, The Harvard University Press.

STALKER, John (1688), *Treatise of Japaning and Varnishing.* London, Victoria and Albert Museum (Library).

STREN, Arold P. y DORIVAL, Bernard (1968), *Beauty of Japanese Art and Impact On West.* En: *Invitation to Art in Japan*, Tokyo, Ed. Asahi Evening News, p. 8.

TAMON, Miki (1964), "The Influence of Western Culture on Japanese Art", Monumenta Nipponica, vol. XIX., nn. 3-4. Tokyo, Sophia University.

TAUT, Bruno (1958), *Houses and People of Japan*. Tokyo, Sanseido Co., Ltd.

TORAO, Miyagawa (1967), *Modern Japanese Painting.* Tokyo, Kodansha Internacional, Ltd, p. 29.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El patrimonio etnológico de Japón y Yanagita Kunio

Mariló Rodríguez del Alisal
Escuela Oficial de Idiomas. Fundación Instituto de Japonología

Palabras clave: Antropología, etnografía, identidad, religiosidad popular.

Resumen: La etnografía japonesa tiene su figura más distinguida en Yanagita Kunio (1875-1962), a quien se considera, tanto en Japón como en el resto del mundo, pionero en la investigación del acervo popular. Fue además el impulsor de la recogida de datos sobre las leyendas y los cuentos tradicionales de las diferentes regiones en Japón. La obra con la que consiguió atraer la atención de intelectuales y especialistas fue *Tōno Monogatari* (*Leyendas de Tōno*), escrita en 1910. Mi contribución aquí se centra precisamente en las características de este trabajo, la influencia recibida a través de los cuentos tradicionales europeos y la repercusión en su país de origen así como fuera de él.

Keywords: Anthropology, ethnography, Japanese identity, folk religion.

Abstract: The Japanese ethnography has Yanagita Kunio (1875-1962) as its most outstanding figure. He is considered a pioneer scholar on the research of the ethnography and the local myths of Japan, being the driving force of data collection on the Japanese regional legends and traditional tales all over Japan. His most famous work, both in Japan and outside, is *Tōno Monogatari*, (*The legends of Tōno*), written in the year 1910. This contribution is mainly focused in the characteristics of that book; how European local tales influenced his work and the impact it had both in Japan and outside.

1. A modo de introducción

Escribo este artículo a raíz de haber traducido la obra de Yanagita Kunio *Tōno Monogatari*, en cuya versión en español ya hice una reseña sobre su figura y su trayectoria, por lo que aquí quisiera concretar algunos detalles y comentar otros aspectos diferentes que no había tratado aún hasta ahora.

Cuando Yanagita Kunio publicó *Tōno Monogatari* en el año 1910[1], haciéndose cargo personalmente de los gastos de impresión de los únicos 350 ejemplares publicados, que repartió entre amigos y conocidos, se encontraba Japón en una encrucijada desde el punto de vista interno y de cara al exterior. Tanto el gobierno como la élite intelectual, entre la que había conservadores y liberales, eran conscientes del conflicto que la modernidad y las relaciones con Occidente estaban produciendo en la sociedad. Por parte del gobierno, se habían adoptado medidas orientadas a potenciar el sentimiento de pertenencia y la toma de conciencia de la propia identidad como japoneses; así se forjó la ideología del emperador, con el fin de que sirviese de base religiosa, étni-

1. Yanagita había publicado ya, entre 1907 y 1909, varios trabajos de tipo etnográfico-lingüístico, como *Nochi no karikotoba no ki*, sobre la terminología utilizada por los cazadores de las montañas en la isla de Kyūshu, o *Ishigami mondo*, "Diálogos de las deidades de piedra".

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ca y cultural para toda la población, ya que ésta era mucho menos uniforme y compacta de lo que se creía necesario.

Por parte de la jerarquía política, la recopilación y la investigación sobre las antiguas costumbres se dirigían a que sirvieran de apoyo para demostrar el incomparable pasado, puro y grandioso de la nación japonesa, exento de mezclas foráneas y cuya representatividad ostentaba el emperador, figura prominente de la institución ancestral de carácter divino.

Los usos locales, previamente homologados, debían reforzar la ideología estatal y servir a la formación de lo que en japonés se llamó *kokutai* (cuerpo de la nación): un estado nacionalista de corte militarista[2] que, por otra parte, se incorporaba con retraso a la expansión colonialista respecto a los países europeos. Paralelamente y con variados objetivos, a partir del año 1884 se fueron creando asociaciones en el seno de las cuales se investigaban las costumbres, las tradiciones y, especialmente, las fiestas locales[3].

2. El alba de la etnografía japonesa: Tōno monogatari y su contexto histórico

La obra *Tōno Monogatari* vio la luz en un momento en el que la población de Japón estaba compuesta por agricultores en más de un 80% y cuando el país llevaba apenas cuarenta años como un estado nacional de monarquía parlamentaria. Todo ello, después de 250 años de gobierno feudal bajo la dinastía de los Tokugawa. En un escaso periodo de tiempo, se habían adoptado modelos de Occidente y no solamente las obras de ingeniería, la ciencia médica, el derecho occidental o la estructura militar, sino también teorías filosóficas, la estética y los nuevos estilos literarios.

Las antiguas creencias de las comunidades, el animismo, la adivinación o las prácticas exorcistas, que se habían ido adaptando tanto al shintoísmo como al budismo, empezaron a ser observadas con desconfianza, considerándolas supersticiones y exponentes del primitivismo de la sociedad rural japonesa.

La nueva capital, Tokio, se convirtió en modelo del nuevo Japón, mientras que las zonas rurales se consideraron lugares atrasados adonde la civilización estaba aún por llegar. Esta asunción fue el motivo por el que la élite académica y política prefería mirar hacia Europa o Estados Unidos, identificándose con gran parte de sus tendencias, usos y costumbres, antes que hacerlo con la forma de vida y las creencias de sus compatriotas que habitaban en las zonas rurales. Es más, gran parte de los intelectuales

2. En los años 1887 y 1888 el Ministerio de Justicia de Japón llevó a cabo una recogida de datos de tipo burocrático sobre las costumbres japonesas (*Minji kanreiruishū*).

3. La Asociación Etnológica de Japón, *Jinruygaku Gakkai*, se fundó en 1881 con diez miembros. En 1886 cambió de nombre pasando a llamarse *Tōkio Jinruigaku Gakkai*. A partir de entonces alumbró diversos trabajos sobre modos y costumbres *(fūzoku)*. Su revista *Fūzoku Gahō* se publicó de 1889 a 1916 y en sus páginas se incluían descripciones sobre fiestas populares y otras celebraciones anuales (A. Fukuda, 1983).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

se sentían avergonzados de que los extranjeros conociesen ciertos aspectos del folklore y de la tradición popular de Japón.

Es por esa actitud que Yanagita Kunio, en la dedicatoria de su obra *Tōno Monogatari,* se dirige a los japoneses que residen en el extranjero, con la aspiración de que sus compatriotas tomen conciencia de sus propios orígenes y, más aún, que intenten entre todos conservar la memoria de su pasado. Porque para él, independientemente de que las creencias sobre el mundo sobrenatural y ciertas costumbres resultasen chocantes o pudieran ser muestra de atraso o de miseria, lo cierto es que formaban la base de la civilización japonesa y, por tanto, debían contemplarse con respeto e intentar saber de ellas para que su existencia no cayese en la ignorancia o en el olvido.

3. Nuevos tiempos, otras formas de expresión

Tōno Monogatari está redactado en un estilo mixto, entre idioma hablado y escrito. Cuando se llevó a cabo la Reforma Meiji, las diferencias en el lenguaje entre las diversas regiones de Japón eran más que apreciables[4], hasta el punto de que para los residentes de una zona que viajaran a otra relativamente distante podía resultar difícil la comunicación[5]. La lengua escrita, sin embargo, muy diferente de la hablada, era común y, gracias a los ideogramas *kanji* de origen chino era accesible a la mayor parte de la población, que aunque no pudiera pronunciar lo que leía, era capaz de entender su significado. Hay que tener en cuenta en este punto que Japón tenía un índice de alfabetización muy elevado desde la Era Edo.

A partir de 1880, el modo de representación literaria de la realidad estuvo en el centro de la mayor parte de los debates. Finalmente, se llevó a cabo una reforma orientada a reducir la diferencia ente el lenguaje hablado y el escrito, lo que se llamó *gen bun itchi* (原文一致)[6], con el fin de llegar a mayor número de lectores.

---

4. El japonés literario se compone de *kanbun*, escrito totalmente con ideogramas de origen chino, pero que se lee según el orden de lectura de las palabras en japonés; el *sōrōbun*, o estilo epistolar en el que se utilizan tanto los ideogramas de origen chino como los *kana* o signos silábicos que sirven de desinencia, para las partículas etc; el *wabun*, forma del japonés clásico que volvió a utilizarse después, en el que se escribía preferentemente con los signos *kana*, tal como en la conocida novela clásica *La leyenda de Genji*. Y, por último, el *wakankobun*, mezcla del *kanbun* y del *wabun*, antes mencionados.

5. Esto se aprecia claramente en la novela cómica, escrita a finales de la Era Edo, *Hizakurige*, de Jippensha Ikku, en la que los protagonistas viajan en peregrinación al santuario de Ise por la carretera del Tokaido y, a veces, se encuentran en apuros o provocan malentendidos por no entenderse con los lugareños.

6. Con esta iniciativa para la unificación del idioma escrito y del hablado se deseaba conseguir, aparte de una estandarización general para todo el país, la posibilidad de describir la realidad de una manera más afín con el habla cotidiana. Es cierto que en la Era Edo se utilizaba el estilo hablado cuando se reproducían diálogos, pero la narración era siempre en un estilo más literario y poético, muy alejado del japonés coloquial. Las nuevas tendencias dan paso a partir de Meiji al estilo *shizenshugi* o naturalista, sirviéndose de lo que dio en llamarse *shasei*, o "boceto literario", refiriéndose a que la narración debía aparecer como un apunte o bosquejo del habla y de las situaciones de la vida cotidiana. Todo

Yanagita Kunio se educó en una familia con inquietudes literarias y artísticas. Se hizo funcionario del Ministerio de Agricultura y por su trabajo estaba obligado a viajar continuamente a las zonas rurales. Así desarrolló un interés por la sociedad campesina, por su lenguaje y sus costumbres, que le llevaron a plantearse diversos aspectos de la narrativa oral y, en pleno debate sobre el uso del lenguaje, publicó un ensayo en 1907, titulado *Shasei to ronbun*, en el que tomaba partido por un estilo más accesible al lector medio y más cercano al lenguaje hablado, recomendando escribir "como cualquiera lo haría, tal como se habla, sin ningún artificio". *Tōno Monogatari* se convierte así no solamente en una recopilación pionera de relatos sobre costumbres y mitos locales de Tōhoku, región en el noreste de Japón, sino que es también un experimento desde el punto de vista narrativo, literario y estilístico.

Por otra parte, la decisión de Yanagita de escribir las narraciones de Tōno sin quitar ni añadir nada a lo que le había contado Sasaki Kizen[7] es algo que deberíamos considerar con cierta reserva, conociendo la diferencia entre el dialecto de esa región de Tōhoku, de donde era Sasaki, y el japonés estándar de Kantō, donde se encuentra Tokio, y que fue el que se adoptó en la Era Meiji como idioma común para todo el país. Yanagita confesó en privado que, a veces, le resultaba complicado comprender a su narrador, por lo que al escribir *Tōno Monogatari* tuvo que transformar su redacción, adaptándola al menos al lenguaje común[8].

4. En busca de orígenes e identidad: una inquietud similar en Japón y en Alemania

El siglo XIX fue una época en la que varios países de Europa atravesaron circunstancias históricas que llevaron a sus intelectuales a interesarse por los orígenes ancestrales de su cultura. En el año 1812, los hermanos Grimm publicaron en Alemania una colección de relatos infantiles y de tradiciones orales de procedencias dispares, entre las que se incluían a Francia o Dinamarca y, aunque no eran únicamente de tradición germánica, a los hermanos Grimm les impulsaba un interés romántico por la historia, por la lengua, por el folclore y por los orígenes de Alemania.

Ya en la obra *Discursos a la nación alemana*, publicada entre 1807 y 1808, Fichte se refiere al pueblo alemán como *pueblo originario* y al idioma alemán como *lengua originaria*. La obra de los Grimm, que arranca de un claro interés por definir la esencia de la identidad germana, ha llegado a formar parte de la memoria colec-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ello culminaría en la novela escrita en primera persona, o *shishōsetsu*, tan característica a partir del siglo XIX.

7. Respecto a la forma de transmitir los relatos escuchados a Sasaki Kizen, en su prefacio de *Tōno Monogatari* Yanagita expone en japonés: また一時一句をも加減せず感じたるままを書きたり, que traducido literalmente sería: *"Los he escrito sin ajustarlos, tal como los he percibido"*.

8. Según Oda Tomihime (1982), Yanagita realizó varios borradores del libro, y en ellos se advierte que los relatos fueron corregidos, reordenados y pulidos cuidadosamente hasta llegar a la versión definitiva.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tiva, según la UNESCO. Además, a través de las creaciones de Walt Disney y de las adaptaciones que se han hecho en diferentes países, ha adquirido una dimensión cuya influencia alcanza ahora a todas las culturas.

Cuando Napoleón invade Prusia, el antiguo Imperio Romano Germánico formado por casi cuarenta estados diferentes, queda derrotado frente a Francia. Esa pérdida de territorios y de fuerza política impulsa a los intelectuales del antiguo imperio a buscar sus raíces, a perfilar su idioma y a conocer su literatura popular. Hay que tener en cuenta que Alemania no se convertiría en una nación unificada hasta el año 1871.

Varios autores, influidos por la corriente del Romanticismo, se reúnen entre 1806 y 1808 en la localidad de Heidelberg, en torno a Brentano y Achim von Armin[9], y fruto de su trabajo sobre la tradición oral, los mitos populares y la poesía de Alemania se elabora la recopilación *Des Knaben Wünderhorn* (Cuentos maravillosos para muchachos). Todos aquellos autores intentaban sacar a la luz lo que Herder denominaba *Volksgeist*, "espíritu del pueblo". Animados por esa aspiración, los hermanos Grimm realizan, especialmente entre 1810 y 1815, una especial labor lingüística, literaria y etnográfica reflejada en obras como el *Diccionario Alemán*, *Leyendas Alemanas*, *Gramática Alemana*, *Mitología Alemana* o los *Cuentos infantiles y del hogar*, publicados por primera vez en 1812, casi un siglo antes de que la obra de Yanagita viera la luz. Aquellos primeros cuentos manuscritos, terminados en 1810, nunca fueron publicados al no encontrar editor.

Los hermanos Grimm corrigieron y pulieron sus cuentos en las versiones siguientes a la primera que elaboraron. Por ejemplo, en el prólogo de la edición de 1819 manifiestan que se ha modificado completamente la versión original. Ello se llevaba a cabo después de haber conocido otras fuentes orales, o bien después de haber comparado su primera versión con otras de escritores como Charles Perrault, Giambattista Basile, o de su coetáneo Alfred Ludwig Grimm[10]; o bien presionados por la censura[11].

En los cuentos de los hermanos Grimm hay un interés por dejar en buen lugar los valores morales, la bondad o el triunfo del héroe, así como mostrar claramente el castigo de la perfidia y el triunfo sobre el mal. El cuento suele tener un final dichoso o, al menos, apacible y, cuando termina, el lector sabe que el cuento ha llegado a su fin, porque el nudo inicial se ha resuelto. Esas características, como vamos a ver, contrastan con las narraciones de Yanagita, aunque el punto de partida sea similar entre los alemanes y el japonés.

9. Ludwig Joachim, a quien se conocía como Achim von Amim, era un aristócrata de Prusia. Junto con Clemens Brentano recorrió Europa con la idea de recoger poesía, canciones y cuentos populares, cuya recopilación vio la luz en 1806, bajo el título de *Des Knaben Wünderhorn*, algo que se convirtió en fuente de inspiración para los Grimm en su propio proyecto.

10. Alfred Ludwig Grimm (1786-1872) no era pariente de los hermanos Grimm, a pesar de coincidir sus apellidos y de publicar también cuentos de hadas. Los Grimm incorporaron narraciones escritas por él, a las propias, como *La Abeja Reina* y *Los tres príncipes*.

11. Parece ser que en una primera versión se obligaba a la madrastra de Blancanieves a bailar con unos zapatos de hierro ardiendo al rojo vivo hasta caer muerta. Del mismo modo, en la versión original de Hansel y Gretel era su propia madre quien los abandonaba en el bosque, algo que en sucesivas versiones cambió pasando a ser su madrastra.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Desde mediados del siglo XIX, varios especialistas europeos, como Ernst Jentsch o Freud, se mostraron interesados por las experiencias extraordinarias y por el papel de lo insólito. Jentsch publicó en 1906 un ensayo relacionado con el tema y, especialmente, se centró en los cuentos de Hoffman y en su utilización de lo asombroso como recurso literario. Freud avanzó en estas teorías y publicó en 1919 su ensayo sobre lo ominoso, titulado en alemán *Das Unheimliche*, explorando su relación con el inconsciente y el subconsciente; así como con los impulsos reprimidos. Aquello que resulta extraordinariamente asombroso, sobrenatural y fuera de la experiencia normal puede percibirse como una amenaza para el super-ego y, por tanto, como una fuente de temor y ansiedad. No es extraño que esta inquietud investigadora de los expertos en psicología tuviese lugar justo en un momento en el que las sociedades europeas se abrían también a la modernidad y al capitalismo.

Yanagita residió en Ginebra desde mayo a diciembre de 1921 y desde mayo de 1922 a noviembre de 1923. Durante su estancia en Europa realizó varios viajes, visitando Suiza, Inglaterra, Holanda, Austria, Francia, Italia y Alemania. Este fue el país que visitó en más ocasiones: la primera vez en agosto de 1921, luego en septiembre de 1922, y de nuevo en abril y agosto de 1923. Aparte de dominar el holandés y el francés, conocía bien el inglés y el alemán y leía frecuentemente en esos idiomas, por lo que tuvo acceso directo a la obra *The Golden Bough*, del experto inglés de folclore James G. Frazer, así como a las recopilaciones de los hermanos Grimm. En unos momentos en los que el gobierno de Meiji parecía estar más interesado en servirse de ciertos aspectos concretos de la tradición popular para que justificasen su proyecto de Estado, esas lecturas hicieron que el escritor japonés reflexionara sobre el acervo de las pequeñas comunidades de Japón.

5. Coincidencias y divergencias: Izumi Kyōka, Sasaki Kizen y Yanagita Kunio

Parece ser que Yanagita conoció a su narrador, Sasaki Kizen (1886-1933), a través de un amigo de éste, compañero de estudios en la universidad. Desde finales de 1908 visitó periódicamente su casa en compañía de Mizuno Yōshu[12], el amigo común de ambos, quien pensó que al investigador le interesaría conocer a aquel joven de la región de Tōhoku a quien le gustaba referir los cuentos y tradiciones de su lugar natal.

Sasaki era un gran admirador del escritor Izumi Kyōka, cuya novela *Kōya hijiri* era un referente para él[13]. Tan intensa era su admiración que decidió cambiar su nombre

12. Mizuno estuvo presente, siempre tomando notas, mientras Sasaki hablaba con Yanagita, refiriéndole a éste cuentos y tradiciones de Tōno. Llegó a publicar varios relatos basados en los de Sasaki, antes incluso de que saliera a la luz *Tōno Monogatari*. Once de ellos son prácticamente idénticos a algunos que figuran en la obra de Yanagita.

13. Izumi Kyōka, a quien hoy día se sitúa entre los escritores góticos, estaba considerado en su época como un escritor menor. Sus relatos están envueltos en misterio, describiendo con frecuencia sucesos sobrenaturales y fantásticos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

propio, Kizen, por el de Kyōseki, en homenaje a Kyōka. Al parecer, uno de sus objetivos en Tokio era conocer personalmente a ese novelista., quien se había situado al margen de la corriente del naturalismo que dominaba entonces la literatura japonesa, representada por Natsume Sōseki o Mori Ōgai y estaba considerado por el resto de los escritores de su época como una especie de vestigio del pasado, con ideas antediluvianas, por su gusto por lo sobrenatural.

Por su parte, Yanagita había conocido a Kyōka en 1896, catorce años antes de que este último publicase los cuentos de Tōno. Uno de los aspectos tratados por Kyōka con el que Yanagita se sintió identificado, desarrollándolo a su vez en su investigación sobre el lenguaje en el campo, fue un concepto que en japonés se define como *kawata-redoki* (かわたれ時) y se refiere a las horas a partir del ocaso, cuando no pueden distinguirse en la oscuridad los rasgos de una persona. Se consideraba que esa parte del día era la preferida por los fantasmas para manifestarse. En el Japón de esa época, los campesinos se saludaban al divisarse mutuamente en la lejanía, con voz potente y clara, pronunciando siempre las mismas frases, como si fueran consignas. Según Yanagita, no se trataba de una simple cortesía; era una forma inmediata de comprobar que el ser con quien se cruzaban no era un monstruo o un aparecido.

6. Larga vida a lo que muere

Yanagita tenía su propia teoría sobre el origen de lo extraordinario e insólito, sobre las apariciones y los seres sobrenaturales: afirmaba que, cuando las deidades que habían sido veneradas durante siglos se sustituyeron por otras nuevas y perdieron su consideración en las aldeas que las veneraban, se convirtieron en fantasmas o aparecidos, en espíritus de otro mundo[14]. Del mismo modo, aquellos objetos que por haber quedado inservibles dejan de utilizarse, se convierten también en objetos animados y pueden causar problemas en la comunidad donde siempre estuvieron. Por su parte, el investigador actual Komatsu Kazuhito, especialista en el estudio de los monstruos y fantasmas de la tradición japonesa, hace referencia a que esos seres aparecen en épocas de cambios y de crisis.

Marilyn Ivy comenta que el escritor Mishima Yukio se refirió precisamente al contenido de *Tōno Monogatari* en un artículo escrito para un periódico. Curiosamente lo escribe unos seis meses antes de suicidarse. En dicho artículo manifestaba el escritor que el libro de Yanagita nos habla de un sinfín de muertes y que, partiendo de ellas, el estudio de la etnología japonesa es una especialidad que huele a cadáver. ¿Qué quería expresar con esto? Sin duda, la estrecha relación entre etnografía y literatura, dentro del movimiento de modernización japonesa en la Era Meiji. Pero también el hecho de que la desaparición de ese folclore hizo necesaria la existencia de una ciencia que lo estudiase.

14. En esa época se llevó a cabo una reunificación de santuarios shintoístas, eliminando los que eran más pequeños o los situados en zonas poco accesibles. Debido a ello, muchas comunidades vieron desaparecer sus dioses tutelares y tuvieron que trasladarse lejos para celebrar festivales o ritos anuales y orar a las deidades de otras comunidades.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Por su parte, en su rechazo hacia todo aquello en lo que su país se había convertido, Mishima deseaba en aquellos momentos un regreso a los orígenes milenarios de su civilización (justamente cuando se había superado el desastre de la guerra y Japón había conseguido afianzarse como potencia económica y política); añorando lo que consideraba la espiritualidad ancestral, lleno de nostalgia por un tiempo perdido.

Los cuentos de Tōno son casi como una anti-narrativa, especialmente si los consideramos desde el punto de vista occidental. Ante todo, no existe un eje que agrupe el conjunto de los relatos ni, por supuesto, se percibe ningún intento moralizante o ético en su contenido; hay también una total falta de explicación al final de cada episodio, como si el escritor esperase que los hechos hablasen por sí mismos.

Por una parte, Yanagita se refería con frecuencia a lo que se narra en ellos como aspectos de una cultura "fuera de la Historia", pero, al mismo tiempo, insistía en que era algo real en el presente (現在の事実), y esto era lo que los distinguía de otros relatos.

Aquella pequeña sociedad rural de Tōno, flanqueada por montes y cerca del mar, no es que fuese impermeable a la modernidad, sino que representaba el lado oscuro del Japón moderno. Se puede concluir que, en vez de representar un Japón fuera del tiempo, conservado intacto en ese nuevo espacio de la nación moderna, los relatos de Tōno, a través de la escritura de Yanagita, se nos muestran como el lado oscuro, el subconsciente insólito y asombroso de la modernidad japonesa.

En el libro figuran narraciones sobre las costumbres o la vida cotidiana de los lugareños, junto con otras en las que domina la fantasía o lo extrasensorial, como si todo formase parte del mismo discurso. Vivos y muertos; monstruos, aparecidos y fantasmas, seres humanos, ogros, *kappa*, *tengu*; lobos cuyo comportamiento roza lo sobrenatural y monos que consiguen burlar a las personas conviven en el mismo espacio y disponen de idéntica consideración.

Ya hace tiempo que en Tōno la vida de sus habitantes no tiene nada que ver con las de sus antepasados y ni allí ni en el resto de Japón surgen los fantasmas, los espíritus de los muertos, los ogros o los animales míticos, pero las imágenes de Mizuki Shigeru[15] o de Hara Keiichi[16] nos llegan a todos en esta época de racionalismo y alta tecnología y así nos apropiamos de esos personajes extraordinarios, cosificándolos y asignándoles un papel nuevo en nuestro mundo global.

Bibliografía

DERUNG, Kurt (2010), *Die Ürsprünglichen Märchen der Brüder Grimm*. Grenchen, Amalia Verlag. Derung, K.

15. Shigeru Mizuki, nacido en 1922, es un creador de manga cuyos personajes principales son fantasmas o seres sobrenaturales. Se ha inspirado en los estudios de Yanagita y es autor de un libro conmemorativo de los cien años de *Tōno Monogatari*: *Mizuki Shigeru no Tōno Monogatari* (2010).

16. Hara Keiichi, autor de una película de dibujos animados (2007) titulada *Vacaciones de verano con el kappa Ku,* en el que se hace referencia a la villa de Tōno.





Figuras 1 y 2: Superior, imagen de kappas, en *Las leyendas de Tōno* de Shigeru Mizuki (2010). Inferior, imagen del protagonista de *Vacaciones de verano* con el kappa Ku, de Hara Keiichi (2007).

FICHTE, Johan Gottlieb (1977), *Discursos a la nación alemana*. Madrid, Editora Nacional.

FIGAL, Gerald (1999). *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*. Durham: Duke University.

FREUD, Sigmund (1978). "Lo ominoso". En: *Obras Completas,* Tomo XVII. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

FUKUDA, Ajio

1983. 「本民俗学概論」 *(Chronology of Japanese Folklore Studies)*. Chiba. National Museum of Japanese History. *Bulletin of Japanese Folklore Studies*, No. 2

2008. "How the Task of Studying Yanagita Kunio has developed". *Theories and Methods in Japanese Studies: Current State and Future Developments*. Hans Dieter Ölschleger, editor (63-73). Göttingen. Bonn University Press.

GLUCK, Carol (1985), *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton, NJ Princeton University Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

GRIMM, Wilhelm y Jacob (2006), *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Madrid, Ed. Rudolf Steiner/Mandala Ed. California Press.

HANE, Mikiso (1982), *Peasants, Rebels and Outcasts. The Underside of Modern Japan*, Nueva York, Pantheon.

INOYUE, Charles (1988), *The Similitude of Blossoms, A Critical Biography of Izumi Kyōka (1877-1939), Japanese Novelist and Playwright*. MA Harvard University Press.

IVY, Marilyn (1996), "Ghostlier Demarcations. Textual phantasm and the Origins of Japanese Nativist Ethonology". En: *Culture and Contexture*. Valentine Daniel & Jeffrey M. Peck ed. Univ. California Press.

IWAMOTO Yoshiteru (1983). *Tōsui Rekishi Zenshu*, 15. Tokyo. Tōsui Shobō.

KARATANI, Kōjin (1993). *Origins of Modern Japanese Literature*. London, Duke Univ. Press.

KOMATSU, Kazuhito (1999), "Supernatural Apparitions and Domestic Life". *The Japan Foundation Bulletin. Vol. XXVII, Nº 1;* Tokyo.

MORSE, Ronald (2011) "Yanagita Kunio's The Legends of Tono: Historical Relevance." International House of Japan Bulletin, 31 (2), pp. 47-55.

ODA, Tomihime (1982), "Shokōhon Tōno Monogatari no mondai". En: Kokubungaku, 27. Kyoto: Kyoto University, pp- 72-78.

RÖLLEKE, H. (1975), *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*. Génova, Fund. Martin Bodmer.

SAFRANSKI, Rudiger (1999). *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*. Barcelona. Tusquets.

YANAGITA, Kunio (2013), *Mitos populares de Japón. Leyendas de Tōno*. Quaterni.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Iitoko dori: seña de identidad japonesa desde el siglo VII hasta la difusión del anime

Antonio Blat Martínez
Universitat Oberta de Catalunya

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: *iitokodori*, anime, globalización, modernidad, tradición.

Resumen: El concepto de *iitokodori* es uno de los elementos culturales más característicos de Japón. En virtud de esta característica, el pueblo japonés ha evolucionado positivamente desde el s. VII, época en la que Shōtoku Taishi toma el confucianismo y el budismo de China introduciéndolos en la Constitución y en el *ethos* japonés junto con el sintoísmo. Sin embargo, el paradigma de *iitokodori* es la modernización japonesa que comienza con la época Meiji y finaliza de forma exitosa con el milagro japonés de la posguerra. Actualmente, en una sociedad globalizada, Japón ha sabido mantener simultáneamente señas propias de su identidad cultural junto con valores foráneos. Uno de sus mayores logros es la exportación de la cultura japonesa actual, es decir, una mezcla de tradición y modernidad (*iitokodori*), mediante el anime. Este producto ha sido consumido por muchos jóvenes alrededor del mundo que lo han usado para definir sus identidades. En una sociedad globalizada y postindustrial los jóvenes sedientos de valores tradicionales abrazan ese mundo ficticio que aúna tradición y modernidad.

Keywords: *iitokodori*, anime, globalization, modernity, tradition.

Abstract: *Iitokodori*´s concept is one of the most singular cultural elements of Japan. It has been an important Japanese characteristic from the 7th century when Shōtoku Taishi takes the Confucianism and the Buddhism from China in order to mix them with shintoism. Thus, he created a new constitution and a new Japanese ethos. However, *iitokodori*´s paradigm is the modernization of Japan which starts during *Meiji Ishin* and successfully ends during Japanese economic miracle in the postwar. Nowadays, in the globalized society Japan keeps her cultural tradition together with foreign values. One of the most important Japanese achievements is the exportation of Japanese culture, a mix between tradition and modernity (*iitokodori*), through the anime. This product is consumed by a lot of young people in the world. They have used it to define their identities in a globalized and postindustrial society where they need traditional values. That is why they crave the fictitious world of anime that mix tradition and modernity.

1. Introducción

«Take Harmony to be the Highest value and take cooperation to be what is most honored» (Ames; 2011:36).

El estudio de la identidad nacional se encuentra indisolublemente unido a toda una serie de riesgos. Uno de ellos es el de enfatizar la unicidad en una oda a la quintaesencia de una nación. Para el caso japonés, ya advierte Robert N. Bellah[1] que existe

1. Sobre los riesgos aquí mencionados y otros, ver Bellah (2003:1).

la tendencia, tanto en los estudios occidentales como en los japoneses (*nihonjinron*), de fomentar el exotismo o la singularidad de la nación japonesa.

La visión orientalista es otro de los escollos que deben eludirse. En el caso particular de este estudio es uno de los más peligrosos. Ya que el objetivo es examinar la mixtura de elementos tradicionales y modernos o pos-modernos del pueblo japonés usando el concepto *iitokodori* (a *grosso modo* adoptar elementos foráneos) como catalizador. Para escapar de esta tendencia, el término en cuestión no se circunscribe únicamente al territorio nacional de Japón. Lo particular y lo general se imbrican. Es decir, el punto de partida es Japón, donde el uso de *iitokodori* viene avalado por su tradición filosófica y su rápida modernización. Sin embargo, el punto de llegada es global. Esta práctica es algo extendido a nivel universal, útil y anhelado. Al fin y al cabo la hegemonía cultural de Estados Unidos[2] no ha implicado el fin de las particularidades nacionales. Más bien se ha integrado más o menos armoniosamente en el seno de las culturas nacionales a lo largo del mundo.

A nivel particular, este elemento, calificado aquí de identitario, ha permitido mantener viva la esencia o *ethos* autóctono. Siguiendo a Bellah, durante la antigüedad, el pueblo japonés consiguió mantener intactos los valores autóctonos y pre-axiales mediante la introducción de patrones de pensamiento axiales. A nivel global o general, la extensión del *soft power* desplegado por Japón mediante la cultura del *anime* demuestra que esta labor sintetizadora, sincrética y/o combinatoria es demandada por un alto porcentaje de una sociedad posindustrial. La carencia de comunidad y la preocupación por el predatorio sistema capitalista son dos de los grandes problemas. Es más, es precisamente la preocupación por el consumismo y el materialismo, fuertemente arraigados en la sociedad actual, uno de los rasgos compartidos entre los seguidores del fenómeno cultural japonés (Napier; 2007).

Otra problemática, también advertida por Bellah (Bellah; 2003:4-5), es la del uso de términos como tradición y modernidad. En este estudio bastará asentar una somera distinción entre ambas realidades basada en la dinámica histórica. El mote tradición se referirá a lo autóctono, es decir, la cultura existente en Asia previa entrada de Occidente, calificada de sinocéntrica al ser China la cultura de referencia. Como contraste, la modernidad es asociada a Occidente. Su entrada se produce como un producto más de importación, es decir, mediante la *gun boat policy*.

Esta presentación dual responde a un esfuerzo de simplificación. Se toman como meros conceptos que responden a la dinámica histórica. Pese a que esta polaridad lleva implícito el riesgo del reduccionismo y el orientalismo, no se puede negar el cambio brusco de paradigma que supone la entrada de Occidente, sin por ello menospreciar los procesos internos que ya empujaban hacia el desarrollo de la modernidad.

2. Esta hegemonía cultural es especialmente importante en la cultura popular, tal y como ilustra el empleo del término "adolescentes clónicos" en Klein (2000), al referirse a adolescentes tan separados como los estadounidenses y los chinos, pero que, sin embargo, por la cadena MTV y las marcas, tienen los mismos gustos y visten de forma similar.

El estudio del concepto *iitokodori* consta de tres apartados. En primer lugar, a modo introductorio, se realiza una aproximación a esta seña de identidad japonesa que se asienta en las raíces del *ethos* japonés. Con una idea clara de lo que implica este mote, se ofrece la modernización japonesa como paradigma del proceso asociado a *iitokodori,* en el que se considera la era Meiji como una primera fase de modernización exterior que desemboca en la posguerra, siendo esta de interiorización y asimilación. Finalmente, usando la posguerra como nexo, se realiza una breve exposición de como la cultura del manga es portadora de esta práctica amalgamadora, en la que recae una parte importante de su rotundo éxito.

2. *Iitokodori*

> *«The very fact that Japanese Confucianism had a significant admixture of Shintoism, Buddhism, and other doctrines indicated the important strain of eclecticism that runs through Japanese cultural history»*
>
> (Scalapino; 1964:95).

El término *iitokodori* se suele definir como el acto de "incorporar lo mejor (de algo)". Es importante resaltar que esta incorporación se produce de manera armoniosa, destilando el elemento adquirido, integrándolo sin fricción alguna y teñido del *ethos* japonés. Esta idea del pueblo japonés como importador de elementos foráneos es respaldada por Edwin O. Reischauer (Reischauer; 1988:48) y Kawai Hayao (Kawai; 1985:75). Ambos defienden la importancia de los préstamos culturales externos en la historia de Japón sin que esto haya menoscabado la identidad japonesa.

Reischauer describe a los japoneses como «*race of borrowers*» (Reischauer; 1988:44). Por su parte, Kawai, basándose en la mitología japonesa, propone para la mentalidad nipona un «*hollow center balanced model*» (Kawai; 1985:71-76), un centro vacío, inactivo, débil y que puede ser fácilmente invadido. En él se encuentran los elementos foráneos en el proceso de "japonización" antes de ser integrados en la cultura japonesa. Puesto que un objeto invasivo puede ocupar ese centro sin dificultad, el paso siguiente es el procesado, tras lo que es enviado a la periferia donde se incorpora al *ethos* dejando de nuevo el centro libre a la espera de otro elemento útil para el avance de la civilización.

El inicio de esta práctica se documenta en la "Constitución de los Diecisiete Artículos" de principios del siglo VII y se atribuye a la figura semi-legendaria del emperador Shōtoku Taishi. Esta constitución integra el budismo y el confucianismo en la cultura japonesa, que se unen armoniosamente al sintoísmo autóctono. En palabras de Bellah, se usan religiones calificadas de axiales como el budismo mientras se permanece como una civilización pre-axial, «*using the axial to overcome the axial*» (Bellah; 2003:13). Por lo tanto, mantiene las características autóctonas pese a la adquisición de nuevos elementos ajenos y opuestos a sus principios.

Esta constitución supone un punto de referencia en todos los sentidos. Por ello, su importancia como documento vinculado a la identidad japonesa no debe ser pasada

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

por alto. En primer lugar, se la considera como la primera muestra de filosofía japonesa (Heisig, Kasulis, Maraldo; 2011:5). Y dado que «*the model of philosophizing here is that one can borrow ideas and values from outside, but the goal is to integrate them into something new, a system more suitable to the Japanese cultural context*» (Ibíd.; p. 7), la conexión con el concepto de *iitokodori* es clara. Tres son los elementos que se asocian a esta constitución: la filosofía japonesa, *iitokodori* como algo asociado a su tradición más antigua y finalmente el mantenimiento de la civilización japonesa como pre-axial.

Esta práctica amalgamadora supone un *leitmotiv* en la literatura sobre la civilización japonesa, siendo la modernización de la época Meiji el paradigma de esta práctica. Sin embargo, tradicionalmente, el centro vacío al que hace referencia Kawai lo ocupan elementos culturales procedentes del "País del Centro" (China), que durante la regencia del príncipe Shōtoku se incrementan de forma considerable.

Tanto el budismo como el confucianismo viajan de China a Japón. Y ambos son sintetizados en esta constitución siguiendo el modelo de *iitokodori*, es decir, tomando lo que más conviene o se adapta a la civilización japonesa. Si el pensamiento budista supone un riesgo para la legitimidad del emperador, el confucianismo respalda la lealtad y la obediencia como virtudes de los hombres de más alta valía. De esta forma, el centro combina una serie de elementos foráneos que al huir a la periferia se solidifican junto con el autóctono sintoísmo. Se crea entonces el pensamiento japonés que tiene como fuente esta tríada. Según el aforismo atribuido a Shōtoku, «*Shinto is the trunk, Buddhism is the branches, and Confucianism is the leaves*» (Davis, Ikeno; 2002:128).

Por lo tanto, esta obra supone las raíces de la fusión presente en el *ethos* japonés, donde elementos diversos de diferentes pensamientos se han amalgamado y depurado de la forma más conveniente a los intereses de la élite. Además, inaugura esta característica consustancial al pueblo japonés siendo protagonista durante la fulgurante modernización japonesa. Por lo tanto, la identidad cultural japonesa es imposible asociarla a un compartimento estanco, más bien se trata de un sistema de vasos comunicantes en el que el líquido que penetra acaba siendo teñido del color autóctono.

3. *Iitokodori* y modernización

> «*Japan received its higher culture from China for most of the past two millennia: and from the West, only in the last two centuries. To embrace this new Western Culture as advanced, the Japanese first had to reject time-honored Eastern learning as backward*»
>
> (Tadashi Wakabashi; 1998: 2).

El proceso de modernización efectivamente pasa por alejar la mirada de China para dirigirla a Occidente. La Revolución Industrial y el avance tecnológico se convierten en la máxima prioridad del gobierno Meiji, que guía la nación hacia esa meta con mano de hierro. El mantra de la época era alcanzar a Occidente. Sin embargo,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

huyendo de concepciones materialistas, el cambio en los sistemas de producción no se considera aquí como un elemento que integre la modernidad en el *ethos* japonés. Existe una primera fase de modernización externa que mantiene intacta la superestructura tradicional, manteniendo los elementos culturales occidentales en el centro propuesto por Kawai sin que exista una interiorización.

Una de las mayores singularidades del país nipón es esta modernización. Un país que durante más de dos siglos había seguido una política aislacionista (*sakoku*), gobernado por un gobierno militar (*bakufu*) donde el mayor rango lo ostentaba el líder de la facción victoriosa de la batalla de Sekigahara (el clan Tokugawa), pasa en poco tiempo a regirse por los patrones occidentales. Trece años después que las naves negras del comodoro Perry entraran en la bahía de Edo, *«[...] reformers overthrew the Tokugawa bakufu and launched a crash program of cultural borrowing under imperial aegis»* (Tadashi Wakabayashi; 1998:3).

Esta entrada de Occidente en Asia y en Japón supone un cambio de paradigma. El sinocéntrico es rechazado y sustituido por uno que prima el saber occidental. La meta japonesa era alcanzar a las potencias occidentales y emular su cultura hegemónica. Este cambio supone un desplazamiento de la importancia de China que también tiene consecuencias lingüísticas. El tradicional 中国 (*chuugoku* – país del centro) tomado de la tradición china, es sustituido por el nombre occidental シナ (*shina*). El nuevo prisma desde el que Japón mira el mundo es el occidental y a China le toca una posición inferior.

Las embajadas y los préstamos culturales, que en época de Shōtoku fluían a China, se dirigen ahora a Occidente (Europa y América). Se busca la incorporación de la modernización, integrando los elementos que más comulgaran con el espíritu japonés. La tradición autoritaria prusiana servirá para inspirar la nueva Constitución Meiji. La misión Iwakura[3] es la más representativa de esta ansia por aprender de Occidente y alcanzarlo.

El lema *wakon yosai* (espíritu japonés, técnica occidental) es el sentimiento general de la época. Modernización en lo técnico (exterior) manteniendo el espíritu tradicional japonés (interior). Este lema es la respuesta a la occidentalización vertiginosa que se experimentaba inicialmente. El interés por mantener el espíritu tradicional japonés generará el Reescripto Imperial de Educación (1890). En él se apuesta por la moral confuciana, algo muy arraigado a la tradición del pensamiento, que se oponía a valores occidentales como el materialismo o la atomización. La occidentalización que se persigue es exterior, es decir, ocupa el centro vacío pero se encuentra allí, sin integrarse al *ethos* japonés. Por ello, es muy visible, e incluso útil, para alcanzar a las potencias occidentales. Pese a todo, la superestructura del pensamiento japonés se mantiene intacta, al igual que su deseo de acabar con los tratados desiguales y expulsar cualquier tipo de injerencias extranjeras.

3. De un año y medio de duración y con la participación de algunos de los más importantes miembros del gobierno recién instaurado. Lo que da una idea de la importancia que tenía para el gobierno el aprendizaje de la modernidad occidental.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Autores como Fuzukawa Yukichi, firme defensor de la occidentalización a todos los niveles, ilustra esta occidentalización externa. Aunque criticara elementos de la cultura japonesa como el sistema familiar, no traslada sus propuestas al campo de la práctica[4]. La identidad tradicional se mantiene intacta, lo occidental es un simple abalorio: «*men would show off by dangling gold watches, wearing Western dress, growing beards, and interjecting English phrases when speaking ordinary Japanese*» (Sukehiro; 1998:92). Sin que el espíritu occidental penetrara en el *ethos* nipón, «*the people just borrowed things from the West and did not make their democratic spirit their own*» (Tadashi Wakabashi; 1998:21). Es la fase de préstamo, para que el proceso del *iitokodori* se complete es necesario una segunda fase.

La ocupación norteamericana acaba la anterior fase e inicia una nueva de integración. El espíritu democrático occidental y los valores materialistas[5], tan rechazados anteriormente[6], penetran definitivamente en el *ethos* japonés empujados a la periferia por la ocupación real norteamericana. Durante este periodo, el primero en que Japón sufre una ocupación territorial, se redacta una nueva constitución bajo la atenta mirada estadounidense. Ello no implica que Japón se quede al margen. Sin embargo, atrás quedan las influencias prusianas de la anterior constitución.

Ahora el sistema político se convierte en una auténtica monarquía constitucional (Huang; 2009:64), el emperador reniega de su divinidad en público el uno de enero de 1946 (Jansen; 2000:680) y el sistema familiar tradicional (*ie*) es abolido por el gobierno de ocupación. Las protestas populares (1950-1970) son otro ejemplo de la integración de los valores democráticos occidentales en la vida diaria de los japoneses (Tadashi Wakabashi; 1998:28).

En definitiva, la posguerra que culmina con el milagro económico japonés de los sesenta a los setenta, cierra el círculo de la modernización que había comenzado a trazarse durante la era Meiji. Japón integra finalmente la modernización a la tradición autóctona, conformándose la modernidad japonesa en virtud del concepto aquí estudiado. Es precisamente en la posguerra el momento en que la cultura del manga[7], tan extendida hoy día, se populariza.

4. En su interrelación familiar interna permanece fiel a la estructura japonesa. Ver Pyle (1998: 104).
5. Es ahora cuando se produce su penetración definitiva, en Scalapino (1964:105). Además, como se verá en el siguiente apartado, es la cultura popular una de las encargadas de difundirlos.
6. El rechazo de estos valores es especialmente aguerrido en la década de 1920 y 1930, siendo la obra *Kokutai no Hongi* de obligatorio uso en el currículo escolar la máxima expresión de esto.
7. Se usará a partir de ahora el término "cultura manga" de modo genérico para englobar el fenómeno que comienza ahora, aunque en la actualidad se asocia a la J-pop (con un gran número de productos culturales asociados).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. *Iitokodori* y anime

> *«Los entusiastas consumidores fascinados por las diferentes subculturas del manga, […] fundamentan su inspiración en la evolución de la dicotomía entre tradición y posmodernidad que caracteriza la cultura pop japonesa y es la clave de su fuerte aceptación internacional»*
>
> (Madrid, Martínez; 2010:51).

De la misma manera que el periodo de la posguerra japonesa está fuertemente marcado por la ocupación norteamericana, la cultura del manga y la cultura americana se encuentran estrechamente relacionadas. Esto no es fruto de la casualidad, la amplia difusión de la que goza el manga actualmente, se gesta precisamente durante la década de los cincuenta y los sesenta. Son las décadas del florecimiento del manga como industria cultural y como fenómeno de masas[8] (*mass media*). Desde entonces se puede hablar de la cultura manga (J-pop) como cultura de masas, una clasificación vinculada a las sociedades industriales avanzadas, que apoya la tesis defendida en la sección anterior.

La influencia que ejerce la ocupación norteamericana se filtra a la cultura manga. Por un lado, el estilo del dibujo se ve condicionado por el cómic norteamericano y Disney. El propio Osamu Tezuka, considerado el padre del anime y del manga, fue fuertemente inspirado por el estilo americano y sentía una sincera admiración por Walt Disney (Kelts; 2006:44). La ocupación también repercute en el ámbito del pensamiento. Los valores capitalistas como el materialismo o el consumismo penetrarán finalmente de la mano de cómics americanos traducidos al japonés, en los que se reflejaba el opulento estilo de vida americano[9].

De esta forma, la ocupación norteamericana empuja una serie de características asociadas a la modernidad al interior del *ethos* japonés mediante la cultura popular. Además, la cuestión occidental sale de los círculos intelectuales y elitistas, introduciéndose en los circuitos cotidianos y populares donde la modernidad es absorbida, esta vez de una manera efectiva y práctica. Por lo tanto, la ocupación norteamericana y la cultura popular del manga tienen gran influencia para "cerrar" el proceso de modernización a nivel interior.

La propia ocupación representa una entrada por la fuerza, la primera en la historia nipona. Sin embargo, el pueblo japonés, fiel al espíritu de *iitokodori*, usa esta para sus propios fines. De igual forma que la industria del juguete, el pueblo japonés *«recycled, both literally and figuratively, the U.S. occupation as fodder for its postwar reconstruction»* (Allison; 2006:38). Por lo tanto, en la génesis del fenómeno cultural del manga, *iitokodori* se encontraba a flor de piel. Es más, tras una primera fase en la que el centro del que habla Kawai es invadido por el pensamiento occidental, la posguerra

8. Más información sobre esto en Allison (2006:53-54).
9. Ambas cuestiones en Norris (2009:241).

supone una segunda fase de procesado o enviado a la periferia, donde efectivamente la modernidad occidental, teñida ya de color nipón, se une al *ethos* autóctono.

Uno de los motivos del éxito del manga y el anime en la actualidad es esta unión de elementos modernos y tradicionales, creándose un producto crítico con la sociedad capitalista y consumista[10]. Por ello, no es de extrañar que uno de los factores que comparten los aficionados a este género sea precisamente la búsqueda de un refugio donde escapar de los valores consumistas y materialistas de la sociedad actual. La cultura japonesa se desvela como una alternativa a la corrupción de la civilización occidental. Igual que sucedía en el siglo XIX, Japón emerge como un Otro positivo (Napier; 2007:51-76).

No se debe olvidar que la cultura de masas del manga, como producto comercial, se halla totalmente inmersa en esa corriente consumista. Así que, no sólo se trata que en la narración confluyan elementos tradicionales y modernos de forma armoniosa, sino que en la propia realidad comercial se produce esta mezcolanza de elementos modernos y tradicionales, que en esta ocasión puede ser calificado de paradoja.

El manga es un universo donde las tradiciones del pasado se entrelazan con tecnologías contemporáneas (Allison; 2006:27), de la misma manera que sucede en el proceso modernizador. Lo fantástico es consustancial a la modernidad tanto en Japón como en Occidente, una idea que es expuesta por Anne Allison (Ibíd.; pp. 27-28), siguiendo la obra de Gerald Figal *Civilization and Monster: spirits of modernity in Meiji Japan* para el caso japonés, y la obra de Walter Benjamin *Arcades Project* para Europa. Si en Japón la obsesión por lo sobrenatural marca la transición a la modernidad, en el retrato de la Europa del siglo XIX que realiza Benjamin, la sociedad es presentada como un lugar en el que la mitología, en lugar de desaparecer, se enlaza con la tecnología, mezcla similar a la que realiza el manga. La modernización, pues, no se trata de la racionalización que proponía Weber.

Por todo ello, el proceso de *iitokodori* no es una virtud ligada únicamente al pueblo nipón, pese a que aquí es muy visible, sino que se trata de una característica vinculada en cierta manera a la modernidad, como proceso y como asidero al que aferrarse cuando la atomización y la alienación amenazan con borrar las identidades discordantes. Así que el fenómeno de *iitokodori* se desvela como algo común y demandado por una sociedad global que no desea ver desaparecer los valores humanos tragados por la frialdad de la máquina capitalista y globalizadora. En contra de este sistema homogeneizador y hegemónico se han ubicado grupos de fans alrededor del globo que celebran la unión de tradición y modernidad recreando las solidaridades colectivas perdidas durante la modernización.

Bibliografía

ALLISON, Anne (2006), *Millennial Monsters*. California, University of California Press.

10. Hayao Miyazaki es un claro ejemplo de esta tendencia.

AMES, Roger T. (2011), "The Seventeen-Article Constitution". *Japanese philosophy: a sourcebook*, Hong-Kong, University of Hawai´i Press, pp. 36-39.

BELLAH, Robert N. (2003), *Imagining Japan: The Japanese tradition and its modern interpretation*. California, University of California Press.

EISENSTADT, S. N. (2000), "Multiple Modernities", DAEDALUS, nº 129, vol. 1, pp. 1-29.

DAVIS Roger, J., IKENO, Osamu (eds.) (2002), "*Iitoko-Dori*: adopting elements of foreign Culture". *The Japanese mind: understanding contemporary Japanese culture*, Tuttle Publishing, USA, pp. 127-133.

HEISIG, James, W., KASULIS, Thomas, P., MARALDO, John, C. (2011), "Framework". *Japanese philosophy: a sourcebook*, Hong-Kong, University of Hawai´i Press, pp. 1-31.

HUANG, Xiaoming (2009), *Politics in Pacific Asia*. China, Palgrave Macmillan.

JANSEN, Marius B. (2000), *The making of modern Japan*. Estados Unidos, Harvard University Press.

KAWAI, Hayao (1985), "The Japanese mind as reflected in their mythology", PSYCHOLOGIA, nº 28, pp. 71-76.

KELTS, Roland (2006), *Japanamerica: how Japanese pop culture has invaded the U.S.* Estados Unidos, Palgrave Macmillan.

KLEIN, Naomi (2002), *No Logo: el poder de las marcas*. España, Paidós.

MADRID, Dani, MARTÍNEZ, Guillermo (2010), "Capítulo 3. La Ola Nipona: consumo de cultura popular japonesa en España". *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, CEIAP, nº 3, pp. 49-61.

NAPIER, Susan J. (2007), *From Impressionism to anime: Japan as fantasy and fan cult in the mind of the West*. Nueva York, Palgrave Macmillan.

NORRIS, Craig, (2009) "Manga, anime and visual art culture". *The Cambridge companion to modern Japanese culture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 236-260.

PYLE, Kenneth B. (1998), "Meiji Conservatism". En: TADASHI WAKABAYASHI, B. (ed.), *Modern Japanese thought*. Cambridge, Cambridge University Press.

REISCHAUER, Edwin, O. (1988), *The Japanese today: change and continuity*. Cambridge, MA, Belknap Press.

SCALAPINO, Robert. A. (1964), "Ideology and modernization: the Japanese case". *Ideology and discontent*, Nueva York, The Free Press of Glencoe, pp. 93-127.

SUKEHIRO, H. (1998), "Japan´s turn to the West". En: TADASHI WAKABAYASHI, B. (ed.) (1998), *Modern Japanese thought*. Cambridge, Cambridge University Press.

TADASHI WAKABAYASHI, B. (ed.) (1998), *Modern Japanese thought*. Cambridge, Cambridge University Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Tōno Monogatari (遠野物語)
Recopilación y difusión de la tradición oral japonesa

Federico Francisco Pérez Garrido
Universidad de Salamanca / Kyoto University of Foreign Studies

Palabras Clave: Japón, Folclore, Tōno, Mitología, Yōkai.

Resumen: Todas las sociedades modernas se asientan sobre una base mitológica que acompaña su evolución socio-cultural. Estos mitos se revelan a día de hoy como claves antropológicas que nos permiten entender el trasfondo que define los comportamientos de sus individuos. Por ello, la tradición oral y los mitos que la conforman han de entenderse como parte intrínseca de la idiosincrasia de grupo.

Dentro de la sociedad japonesa actual subyace un imaginario que desde antiguo caracteriza la singularidad propia de este colectivo, subyugado por un entorno hostil y condicionado por la naturaleza exuberante que la envuelve. Es dentro de este patrimonio cultural intangible, donde se enmarcan leyendas que permanecen ancladas en la cultura popular japonesa. Como ejemplo significativo encontramos los *Kappa* (河童), *Yōkai* (妖怪), etc.

Tōno Monogatari se presenta como la primera recopilación y acercamiento serio a estas fábulas; en él se plasman los elementos que conforman la realidad japonesa desde hace siglos. A través del estudio e interpretación del folclore y sus múltiples expresiones, se consigue comprender el desarrollo y pervivencia actual del carácter tradicional en que la sociedad se mueve y cómo mantiene claves que la definen como única en el mundo.

Keywords: Japan, Folklore, Tōno, Mythology, Yōkai.

Abstract: All modern societies are based on a mythological basis accompanying socio-cultu-ral evolution. These myths are revealed today as anthropological clues that allow us to understand the background that defines the behavior of individuals. Therefore, the oral tradition and myths it forms should be understood as an intrinsic part of the idiosyncrasy of the group.

Within Japanese society today underlies an ancient imaginary that characterizes the singularity of this group, subjugated by a hostile and conditioned by the exuberant nature that surrounds it. It is within this intangible cultural heritage, where we find legends that are anchored in Japanese popular culture. As significant examples we can find *Kappa* (河 童), *Yōkai* (妖怪) *Zashiki Warashi* (座 敷 童), etc.

Tōno Monogatari is presented as the first compilation and serious approach to these tales; *Tōno Monogatari* reflected the elements of Japanese reality for centuries. Through the study and interpretation of folklore and its many expressions, we can understand the development and the current survival of traditional characters in Japanese society and how to define this society as unique in the world.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1. Introducción

> *«Sin el conocimiento de las fábulas populares y de las supersticiones del lejano Oriente, la comprensión de sus novelas, de sus comedias y de sus poesías continuará siendo imposible»* (Hearn; 2010:11).

El marco en el cual se desarrolla el libro *Tōno Monogatari* (遠野物語) es la región de Tōno, al noreste de Japón.

La ciudad de Tōno se encuentra localizada en el interior de la Prefectura de Iwate, cerca de la costa del Océano Pacifico. Este emplazamiento posee una serie de características especiales, es un área completamente rodeada de montañas y de un fuerte carácter tradicional que se remonta hasta la cultura Ainu, de cuyo lenguaje hereda un gran número de topónimos locales.

Esta región ha destacado históricamente por su producción de oro y caballos, y cuya economía está basada en una agricultura de subsistencia, dedicada principalmente al cultivo de arroz en las faldas de sus montañas y valles.

La naturaleza agreste del lugar dificulta el aprovechamiento de las tierras, conformando un escenario con un marcado carácter rural; ello unido a un clima severo, convierte este área en un marco propicio para la aparición de leyendas y mitos, tradición oral que es recogida por la obra objeto de este estudio.

Del mismo modo, esta obra no sólo obtiene su valor por ser precursora en el estudio del folclore, sino que las leyendas que recoge son comunes a muchas zonas del país, constituyendo un bagaje compartido por todo el pueblo japonés (por ejemplo *kappas*, zorros que roban la cena, ancianos abandonados en las montañas etc.).

Queda así patente que en todo Japón la vida sobrenatural estuvo y está anclada a la vida cotidiana de sus habitantes, produciéndose una mutua interacción a lo largo de los siglos.

Esta tradición milenaria fue recogida por Kunio Yanagita en la obra tratada, que a su vez se basa en las recopilaciones de leyendas locales (*densetsu* - 伝説), desarrollando para ello un método de trabajo que se sigue utilizando en la actualidad.

Lo que hace especial esta colección es el estilo narrativo que pone en boca de una primera persona las historias de las que trata.

De este modo, las historias se convierten en narraciones testimoniales que presentan las experiencias vividas por los vecinos, conocidos y familiares quedándose alejadas así de la simple leyenda. Así los cuentos y tradiciones presentes en el imaginario colectivo de las familias japonesas adquirieren un toque personal y realista.

En la sociedad japonesa, lo fantástico es algo presente en los diversos estratos y manifestaciones culturales de la vida diaria, desde su origen como grupo hasta

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

el día de hoy. Es por eso que su comprensión constituye uno de los aspectos más relevantes a la hora de realizar un acercamiento a la cultura japonesa.

En este sentido, hay una extensa colección de seres mágicos que traspasan la frontera de lo visible y lo invisible, mezclándose ambas realidades.

La fusión de las distintas formas de comprender y explicar el mundo (shinto, budismo y religiones occidentales) ha ido dando origen a un enfoque múltiple y flexible de la vida, de la religión y de los principios morales que rigen la sociedad.

2. Características principales del folclore japonés

Entre las características más significativas de la cultura japonesa se encuentra la presencia de personajes y fenómenos sobrenaturales que invaden de forma constante la dimensión cotidiana.

Esta particularidad se corresponde con una visión sintoísta del mundo, según la cual todo lo que existe es poseedor de un impulso vital; se trata de una concepción animista que constituye una naturaleza habitada por todo tipo de espíritus.

Acorde con esta idea, el folclore nos habla de un mundo paralelo habitado por seres fantásticos que no siempre puede ser percibido por el ojo humano.

Esta creencia difumina la frontera entre ambos mundos, haciendo posible la penetración en nuestra realidad de aquellos entes que de forma tradicional son concebidos de forma negativa, como terribles o peligrosos. (Ono; 2010:21).

Muchas de estas entidades son seres que pese a causar males también tienen la capacidad de proteger vidas humanas y a los desvalidos; seres fantásticos que se relacionan con la naturaleza y que, como es frecuente en la interpretación sintoísta del mundo, se encuentran más allá del bien o del mal.

Dentro de este grupo de seres fantásticos se incluyen monstruos, demonios y espíritus que conservan una estrecha relación con la naturaleza; pueden ser animales, vegetales u objetos que fueron perdiendo gran parte de la maldad con el paso de los siglos. A lo largo del tiempo dichos personajes han evolucionado hacia seres traviesos e inocentes que en multitud de ocasiones son engañados por los humanos.

Toda esta tradición folclórica proviene de la búsqueda esencial de una explicación propia del mundo, así como de los fenómenos que por su belleza o por el temor que suscitaron se convirtieron en objeto de atención para la sociedad japonesa.

Aunque todas las culturas poseen tradiciones orales en las que incluyen relatos fantásticos, en Japón cobra especial importancia debido a la fuerte carga de realidad que llevan impresos; estas creencias se perpetúan gracias a los rituales oficiales de purificación, agradecimiento y celebración, etc., los cuales se han conservado casi sin variación a través de los siglos debido a su carácter popular.

Esta mezcla genera una tensión entre tradición y modernidad que se transmite a la concepción que de los seres fantásticos se tiene; dichos seres se convierten así en el punto de unión con el pasado, por ello su presencia sigue siendo válida en una socie-

dad que los necesita para contemplarse, y para reconocerse a pesar de los cambios. (Sugimoto; 1999:254).

En la cultura tradicional japonesa, la realidad es siempre mutable, la naturaleza se encuentra en constante evolución; en ella todo es efímero y la permanencia no es más que una simple ilusión.

Durante la época Heian, aparece el gusto por ciertos temas: la fugacidad de la vida y la alegría, la tristeza placentera de la contemplación, etc. dando origen a distintos tipos de personajes y de situaciones extraordinarias que responden a diversas necesidades, como espantar espíritus, enseñar religión, entretener, cuestionar la realidad, etc.

A lo largo de la época aparecen multitud de tipos de relatos como los cuentos (*mukashibanashi* 昔話), las historias de contenido religioso (*setsuwa* 説話), las historias de luchas y guerreros (*otogibanashi* お伽話), etc. (Pérez Riobó y Chida; 2012:28).

Sin embargo, no es hasta después de la Restauración Meiji que se crea la llamada *Escuela del yōkai* (*yōkaigaku* 妖怪学), pionera en el estudio de las criaturas sobrenaturales y su clasificación siguiendo un método académico.

La figura más destacada de este movimiento fue el filósofo Inoue Enryō, el cual desarrolló un marco analítico específico para clasificar los distintos tipos de *yōkai*, separando la dimensión folclórica del mito propiamente dicho.

El objetivo de esto era dotar de una explicación racional a estos fenómenos y creencias, contribuyendo a acelerar la modernización de Japón.

Los estudios sobre el folclore cobraron un nuevo impulso a partir del etnólogo Kunio Yanagita, quien consideró a los seres sobrenaturales no como meras supersticiones, sino como parte imprescindible del pasado cultural de Japón. Desarrollando las ideas del *Yōkaigaku*, Yanagita clasifica por nombre, lugar de origen y características más representativas un gran número de *yōkai*.

A pesar del trabajo de Yanagita, la existencia de los yōkai fue arrinconándose en el pasado de una nación que empezaba a vivir sin ellos. Sin embargo, el trabajo de Yanagita se ha ido revalorizando como uno de los testimonios más importantes del mundo fantástico japonés y de sus criaturas.

3. Kunio Yanagita (柳田 國男)

El artífice de *Tōno Monogatari* es Kunio Yanagita (1875-1962), persona que al igual que sus hermanos y su padre (un sacerdote sintoísta) destacó por su mente abierta y su carácter conservador y patriótico, lo cual queda plasmado en la temática de su obra. (Morse; 2008:iii).

Yanagita nació en Tokio en el seno de la casa Matsuoka y debido a la mediación familiar pudo asistir a numerosos centros educativos de élite en su época; cultivando con ello un gran número de influyentes contactos.

Sin embargo, el momento clave en su vida se produjo tras graduarse en la Universidad de Tokio en 1900. Es entonces cuando fue adoptado por la influyente casa

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Yanagita, casándose con una de las hijas de la familia y consiguiendo así instalarse sin apuros económicos.

Este cambio le proporcionó una vida desahogada en la que pudo viajar y dar rienda suelta a sus intereses y aspiraciones literarias.

En la época previa a escribir la obra que nos ocupa, Kunio Yanagita perteneció al Ministerio de Agricultura y Comercio, lo que le permitía desplazarse por todo el territorio japonés; en estos viajes pudo relacionarse con gentes de las diferentes regiones de Japón, adquiriendo así conocimiento de las distintas tradiciones existentes en su propio país.

A la vez, el joven Kunio se relacionaba con multitud de intelectuales y poco a poco fue labrándose un cierto renombre en los círculos literarios del Tokio de principio de siglo.

En estos años de la era Meiji surgen diversas tertulias abiertas donde escritores, poetas, bibliotecarios y demás personajes conocedores de la literatura occidental ponían en común los avances literarios de la época. (Beasley; 2007:345).

Las obras extranjeras eran traducidas al japonés desde las más diversas lenguas, y es así como Yanagita entra en contacto con un sinfín de nuevos títulos; entre ellos, cabe destacar el *Kínder Haus-Märchen* de los hermanos Grimm, que ejerció una gran influencia en él y lo orientó en su posterior trabajo etnográfico.

En 1908 irrumpe en su vida un personaje clave en la elaboración de *Tōno Monogatari*, se trata del escritor Kizen Sasaki *(*Kyōseki).

Kyōseki**,** oriundo de Tōno, fascinó a Yanagita con las historias que contaba de su tierra natal y tras su viaje por la zona le sirvió de hilo conductor en la narración de las mismas; podemos encontrar la figura de Kyōseki en la introducción original, así como en varias de las leyendas que constituyen el libro.

Fascinado por todo lo que conoció por su amigo y con los conocimientos que pudo adquirir a través de los documentos a los que tenía acceso por su situación laboral, Yanagita resolvió visitar Tōno en 1909. Durante esta primera estancia recorrió a caballo el área, entablando conversación con el historiador local y asistiendo al festival del Templo Tenjin que será lo que dé pie a la introducción del libro. Yanagita visitaría Tōno de nuevo en 1920 y 1926. (Morse; 2008:40).

Pese a que la idea original de Yanagita era escribir una novela, finalmente se acabó convirtiendo en esta recopilación de leyendas; esta obra es el punto de inflexión en la trayectoria del autor, siendo sus posteriores trabajos de corte más teórico-académico.

A pesar del estilo literario que emana en comparación con otras obras del autor, en esta queda patente el método de investigación desarrollado y aplicado por Yanagita para el estudio del folclore, el cual se convertirá en la base de multitud de trabajos posteriores.

Según Morse (2008:66) dicho método se puede estructurar en una serie de puntos básicos:

– Recopilar de primera mano la tradición oral.
– Visitar las localizaciones (observación cultural visual y tangible).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

– Verificar los hechos con expertos locales.
– Elaborar unos resultados claros y con un estilo divulgativo accesible.
– Dotar de cierto estilo literario que exprese la sensibilidad y el espíritu local.

La primera edición de 1910 se repartió por completo entre la familia y sus conocidos, y no fue hasta 1920 cuando salió la primera tirada comercial de la obra.

Es en este contexto cuando el libro comenzó a moverse por los círculos literarios de Tokio; en un principio se consideró a *Tōno Monogatari* como un documento de corte novelesco, pero según el estudio del folclore fue cobrando importancia y convirtiéndose en una disciplina autónoma la obra fue adquiriendo el valor que aún hoy atesora.

4. *Tōno Monogatari* (遠野物語)

Cuando Kunio Yanagita escribió *Tōno Monogatari* en 1910, no podía imaginar que décadas después se convertiría en un clásico del folclore y la literatura japonesa.

A diferencia de los estudios actuales, Yanagita entendía la transcripción de las historias de una forma diferente; la tradición oral era infravalorada al ser comparada con las narraciones literarias de carácter más formal y por ello en un intento de "mejora" se destruían muchas características, peculiaridades y variaciones estresadas en la lengua hablada, que son en realidad la base del trabajo etnográfico.

En este contexto, la geografía e historia de Tōno sirven de telón de fondo donde se muestra la naturaleza de sus gentes; en *Tōno Monogatari* quedan retratados dos mundos:

– El físico: sus montañas, ríos, ciudades, etc.
– El oculto: el habitado por espíritus, dioses y demás seres fantásticos.

Estos dos mundos son conectados por la religiosidad propia de Japón, que mediante festivales, templos y los diferentes eventos relacionados con el culto a las deidades crean en Tōno un entorno especialmente propicio para el estudio de las distintas tradiciones.

Tōno Monogatari es una recopilación del folclore oral japonés al estilo de *Kínder Haus-Märchen*, colección de cuentos de la tradición germana escrita por los hermanos Grimm en 1812. *Kínder Haus-Märchen* es un hito en la historia de los estudios del folclore, siendo pioneros en la difusión y desarrollo de esta rama.

Yanagita esboza el torrente de historias que abarca el folclore japonés, siendo su género más representativo las historias de carácter local (*densetsu* - 伝説). Este tipo de narraciones, que constituyen el cuerpo de la obra, se convierten en la base mediante la cual los cuentos mitológicos generales (*mukashibanashi*- 昔話) adquieren su significado completo.

Dichas leyendas locales siguen, debido a su naturaleza, un estilo más conversacional y fragmentado que la estructura del cuento tradicional. (Morse; 2008:xxx).

En la obra quedan reflejados todos los elementos que de forma común aparecen en la mayoría de *dendetsu*.

La concepción animista envuelve toda la escena, y los lugares comunes (rocas, estanques, bosques, etc.) se ven poblados por multitud de seres mágicos que se manifiestan en diferentes formas: monos, lobos, zorros... o misteriosos individuos desconocidos que transitan por los caminos.

En este contexto, la figura femenina cumple una función positiva acorde con la asignada por el sintoísmo: la de ser el vínculo entre le presente y el pasado, entre la vida y la muerte, entre el *aquí* y el *más allá*.

Ejerce además un importante papel en el tránsito que se da entre los mundos terrenal y divino, a los que sólo unos pocos elegidos tienen acceso.

La aparición de hechos extraños, sorprendentes e inexplicables en la realidad-naturaleza, y que en muchos casos causan temor en los protagonistas, hacen de este lugar uno de los lugares más queridos y definitorios de la cultura japonesa.

5. Historias

En este libro se recoge un uso novedoso de las leyendas, en vez de como algo ridículo o fruto de la ignorancia de los campesinos.

Se entienden las mismas como ejemplos de comportamientos negativos: arrogancia, recelos y engaños, que muestran una parte básica del ser humano y al mismo tiempo contienen elementos moralizantes.

En la cultura japonesa existe una larga tradición que nace del imaginario *shinto;* esta recoge las historias de animales que se transforman en humanos y poseen poderes sobrenaturales (*henge* 変化).

Aunque el objetivo de estas transformaciones suele ser lúdico o alimenticio, las consecuencias pueden ser nefastas para los humanos que se ven afectados; por lo que estos animales son tratados con respeto o veneración, y también son objetos de ritos, fiestas y cultos en la totalidad de la geografía japonesa. (Morse; 2008:xii).

Como ejemplo de esta corriente podemos encontrar en la obra varias historias que recogen la importancia del ciervo en la cultura de Tōno; figura esencial de las principales celebraciones locales y elemento fundamental en el folclore local.

Dicha importancia viene dada por su capacidad para pasar entre los dos mundos, comportándose en unos casos como una deidad y en otros como el animal que daña los cultivos de arroz. Esta dualidad ilustra la tensión entre las fuerzas de la naturaleza y los humanos.

El ciervo, presente en toda la tradición folclórica japonesa se convierte así en símbolo de las adversidades y las fuerzas de la naturaleza con las cuales los humanos deben lidiar de forma constante su vida.

A continuación se mostrarán diversas historias que ejemplifiquen la importancia de los seres que pueblan el imaginario nipón desde Hokkaidō hasta Kyushu, y que son recogidas en esta obra. (Morse; 2008:11).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

5.1. Leyendas Sobre *Kappas* (河童). Leyenda 58[1]

«Cerca del área de aguas profundas del río Kogarase en Obako hay una casa llamada Casa Nueva.

Un día, un niño tomó un caballo para refrescarse en las aguas profundas y luego se fue a jugar. De repente, un kappa apareció y trató de atrapar al caballo en el agua, sin embargo el kappa fue sacado del agua por el caballo y arrastrado hasta el establo. Entonces el kappa se escondió debajo del cubo de la comida del caballo.

Alguien pensó que era extraño que el cubo de comida estuviera al revés, y cuando se inclinó para darle la vuelta apareció la mano de un kappa.

Todos los habitantes del pueblo se reunieron para discutir la posibilidad de matar al kappa o liberarlo. Finalmente, decidieron dejarlo ir bajo la firme promesa del kappa de que en adelante no haría daño a los caballos de la aldea.

Este kappa ahora salió de la aldea y se dice que vive en las aguas profundas cercanas a las cataratas de Aizawa.» (Morse; 2008:36).

5.2. Leyendas sobre *Tengus* (天狗). Leyenda 62.

«[…], el hombre estaba en las montañas una noche, y al no tener tiempo para construir una choza, se refugió debajo de un árbol grande.

Se envolvió una cuerda que sirve para alejar el mal a su alrededor y al árbol en tres ocasiones, quedándose dormido con el brazo alrededor de su arma.

En la noche, se vio sobresaltado por un ruido y vio la forma de un gran sacerdote situada sobre la parte superior del árbol agitando su túnica roja como si fueran unas largas alas.

En ese momento, el hombre gritó: "¡Cielos!" y disparó su arma.

La figura batió sus alas y voló de nuevo.

Estaba realmente asustado ya que esta experiencia se repitió por tres ocasiones. Cada vez que sucedía él prometía que renunciaría a la caza y rezaba con fuerza al espíritu protector de su de familia.

Sin embargo, entonces lo reconsideró y decidió que le resultaría imposible renunciar a la caza hasta que se hizo viejo.» (Morse; 2008:38).

5.3. Leyendas sobre *mujer de las nieves* (*Yukionna* 雪女). Leyenda 103[2]

«Se dice que en la noche del Oshogatsu, o en cualquier noche de invierno con la luna llena, la mujer de la nieve viene a jugar.

1. Esta narración se puede encontrar con diversas variaciones en toda la geografía de Japón.
2. Mito muy popular en todo Japón.

Se dice que ella viene trayendo niños. En el invierno, los niños del pueblo van a las colinas vecinas y disfrutan tanto jugando con los trineos que se hace de noche antes de que se den cuenta.

A ellos siempre se les advierte de que en la noche del decimoquinto día la mujer de la nieve sale y deben llegar temprano a casa.

No muchas personas dicen que han visto a la mujer de la nieve.» (Morse; 2008:63).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

6. Conclusión

En este trabajo, Yanagita intentó explorar lo que posteriormente se definiría como la esencia de la personalidad nacional japonesa.

En *Tōno Monogatari* se usan los elementos tangibles como la comida, objetos religiosos y tradiciones anuales junto a los recursos verbales de las historias: dialectos, canciones tradicionales y poemas, logrando como resultado una composición mental y emocional de los habitantes de Tōno.

Tōno Monogatari tiene un carácter propio y distintivo que oscila desde la aceptación e identificación con sus leyendas al sentimiento íntimo que pueden tener los japoneses hacia sus deidades.

Al mismo tiempo, muestra a los lectores la separación marcada entre lo propio y lo ajeno; el rechazo japonés hacia las influencias que puedan malograr su tradición, y que mediante la adaptación de las mismas logra infundirles un carácter plenamente japonés, convirtiendo así lo ajeno en algo propio.

Estos relatos, encuentran su justificación en la necesidad de plasmar la realidad de una sociedad concreta y sus creencias; lo fantástico se halla así circunscrito al contexto histórico-social en el que surge.

Sin embargo, se entronca con el carácter acumulativo de la cultura japonesa, que conserva con suma delicadeza los aspectos más representativos de su tradición, a la vez que incorpora elementos de modernización que provienen de otras culturas.

Es por ello que pese al paso del tiempo y la evolución social innegable que desde entonces se ha producido, aún hoy se siguen manteniendo en el imaginario colectivo la presencia de fantasmas y seres mitológicos que atemorizan y acompañan la existencia de los humanos.

En este contexto, tanto el *kappa* (presentado en esta obra) como la "mujer con la boca cortada" (*kuchisake-onna* – 口裂け女) son los seres mitológicos de los que aún hoy se tiene constancia de avistamientos (este último apareció en 1978 y es una leyenda que aparece en el s. XX).

Así, es a partir de la difusión de esta obra cuando la ciudad de Tōno adquiere fama y es visitada comúnmente por multitud de turistas, sobre todo nacionales.

Entre sus atractivos turísticos la región posee un importante festival que conserva la esencia del libro, y una biblioteca y museo dedicados al mismo. En estas instalaciones

se perpetúa el legado de las investigaciones de Yanagita, surgiendo multitud de proyectos relacionados con la obra como animes (*Kappa no Koo to Natsu Tasumi*), mangas (*Tōno e-Monogatari*) y un amplio merchandising local y nacional.

Para finalizar, sólo remarcar que pese a que estos seres y leyendas siempre han pertenecido a la tradición japonesa, Occidente se encuentra actualmente influenciado por esta serie de personajes que son tan atractivos como en su momento lo fueron las *geishas* y los samuráis.

El dialogo cultural sólo puede realizarse desde la comprensión y el entendimiento de estos elementos que marcan las peculiaridades de lo aparentemente similar. Así, en Japón se encuentra un ejemplo claro del desconocimiento de cualquier cultura que se aleje del centralismo europeizante en el que nos movemos.

Esto sólo es remediable mediante el estudio, la difusión y los trabajos que acerquen las tradiciones del pueblo japonés a Occidente. Sin embargo esto sólo será posible desde la objetividad, evitando el uso de ideas preconcebidas y estereotipos.

Bibliografía

BEASLEY, William G. (2007), *La Restauración Meiji.* Gijón, Satori Ediciones.

HEARN, Lafcadio (2008), *El Japón Fantasmal*. Gijón, Satori Ediciones.

MORSE, Ronald A. (2008), *The Legends of Tōno*. Plymouth, Lexington Books.

ONO, Sokyo (2010), *Sintoísmo. La vía de los kami*. Gijón, Satori Ediciones.

PEREZ RIOBÓ, Andrés, y CHIDA, Chiyo (2012), Yokai. Monstruos y fantasmas en Japón. Gijón, Satori Ediciones.

SUGIMOTO, Yoshio (1999), *An introduction to Japanese society*. Cambridge, Cambridge University Press.

VIDAL GONZÁLEZ, Miguel, y LLOPIS GOIG, Ramón (2000), *Sayonara Japón. Adiós al antiguo Japón*. Madrid, Ediciones Hiperión.

Una propuesta de interpretación de los cuentos japoneses: el caso de *Momotarō*

Miguel César Rodo
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Japón, cuentos, narración, *Momotarō*, Antropología.

Resumen: En esta investigación se expone una propuesta metodológica y teórica que aplicar al estudio de los cuentos japoneses. Se realizará un estado de la cuestión exponiendo las diferentes formas en que las diversas escuelas han interpretado las narraciones en general. Todo ello está dirigido principalmente a una selección de los aspectos que pueden resultar más sugerentes con el fin de ser aplicados al marco de la narrativa japonesa. Con una visión más particular, se realizará una revisión de las formas en que se han interpretado diferentes relatos japoneses, igual que un análisis crítico sobre las formas en que se han comprendido tanto cuentos como relatos míticos. Concretamente esta propuesta se centra en narraciones míticas pero, sobre todo, en lo que se ha venido publicando desde inicios del siglo pasado como género de "cuentos japoneses". Finalmente se estudiará el caso concreto del cuento *Momotarō* (el niño melocotón) que tan popular es en Japón, con un breve repaso y valoración de algunas interpretaciones ya realizadas por otros autores. Por último, se expondrá la aplicación del planteamiento teórico-metodológico para interpretar dicho relato, y se expondrán una serie de consideraciones y reflexiones significativas sobre el papel de la Antropología cultural y la interpretación narrativa.

Keywords: Japan, tales, narration, *Momotarō*, Anthropology.

Abstract: In this paper I am going to expose a methodological and theoretical proposal for the study of Japanese fairy tales. After that I would expose a State of Affairs about the different ways used by the various schools when interpreting narrative in general. All of that would lead this paper to a selection of the most significant aspects to be used when analyzing the Japanese narrative. With a more particular vision I would revise some of the ways used by other authors who had interpreted different Japanese tales. I will also include a critical analysis about how tales and myths have been understood. This particular proposal is focused on mythical narrative but specifically, on the genre known since the beginning of last century as "Japanese fairy tales". Finally, I will study the tale of *Momotarō* (the peach boy) which still being very popular in Japan today. Besides I will review the different approaches of various authors who had analyzed this tale. To conclude there will be exposed some significant considerations and ideas regarding the role of cultural Anthropology and the narrative interpretation.

1. Introducción

El interés por la narrativa popular a un nivel académico puede remontarse hasta los inicios del siglo XX. Si bien es cierto que en el siglo XIX los hermanos Jacob y Wilhem Grimm en Europa concentraron sus esfuerzos en la recopilación sistemática

de cuentos populares, no será hasta el siglo siguiente cuando diferentes autores van a llevar a cabo una serie de estudios sistemáticos sobre la narrativa popular más allá de los niveles inmediatos, el ocio o los mensajes morales y éticos de los cuentos. En Japón, la riqueza de cuentos tradicionales es indudable, tanto por su cantidad como por el interés de los mismos. La recopilación de los llamados *setsuwa bunkagu* abarca colecciones de cuentos o anécdotas que fueron compiladas entre el año 800 y el 1300. Se diferencian del *densetsu* (leyenda) y del *shinwa* (mito), al enmarcarse en un contexto verídico con episodios que pudieron producirse en la vida real, contando, a su vez, con un fin didáctico (C. Rubio; 2007:269).

Muchos siglos más tarde, tras la apertura del país a occidente en 1853 se volvió a dar un significativo impulso a la recopilación de narraciones tradicionales. Se trataba de un momento similar al que llevó a los ya citados Grimm a fijar por escrito los cuentos alemanes en plenas guerras napoleónicas. Tanto Japón como los territorios alemanes en el siglo XIX habían comenzado a ganar conciencia de los problemas relacionados con la autonomía nacional y cultural. Así, los autores se dieron a un intenso trabajo por salvar de la extinción algo que consideraban como la quintaesencia del espíritu alemán o japonés (H. Carsch; 1969:627). En el caso que nos ocupa, las llamadas narraciones o cuentos de hace mucho tiempo, *mukashi banashi* (昔話), fueron recogidos por folkloristas japoneses como Kunio Yanagita y Keigo Seki que, desde finales del siglo XIX, comenzaron a recopilar, ordenar en series e interpretar los significados de las narraciones tradicionales de Japón.

Entre los cuentos japoneses recogidos se descubrieron motivos y temáticas que, al menos en apariencia, resultan conocidos y aparecen de forma universal. Sin embargo, la investigación en profundidad de los cuentos ha dado interpretaciones y conclusiones que los hacen diferir de las narraciones occidentales. A pesar de ello, debemos siempre tener en mente la gran cantidad de versiones que existen de una misma historia. Las formas de contar los cuentos, y los propios contenidos, variaron según el lugar y el momento, encontrando así versiones significativamente diferentes según dónde se recogiese el cuento. Es interesante que en lugares no excesivamente separados (cronológica y/o espacialmente) las narraciones tengan variaciones importantes que alteran el mensaje y la naturaleza del cuento.

Fueron el psicoanalista C. G. Jung y sus seguidores quienes afirmaron que el folklore, los cuentos y los mitos son una forma de introducirse en lo más profundo de la mente humana. Igualmente, resultan una fuente inagotable de significación no solo por su contenido, sino por los contextos en que son representados, transmitidos y compartidos. Como L. Caeiro afirma (1993:9), una de las más interesantes interpretaciones de los cuentos tradicionales es la concepción de éstos como fruto y manifestación de un entorno cultural particular. La lectura de los cuentos resultaría entonces esclarecedora al mostrar la visión japonesa de temas variados e interesantes, sus prioridades en cuanto a las narraciones tradicionales, sus usos, su situación espiritual y las formas de entender y dar significación al mundo y a sus vidas. En esta línea se sitúa la propuesta que va a ser expuesta y, que si bien resultaría útil para los cuentos japoneses en general, va a ser aplicada específicamente al caso de *Momotarō* (桃太郎) el niño melocotón. Esta narración

es hoy en día uno de los cuentos populares más famosos y reproducidos en Japón. En las escuelas la obra es interpretada por los niños, ha aparecido el personaje en diferentes *anime* y la historia ha pasado al *manga* quedando incluida en la cultura japonesa, siendo divulgada con profusión y estando así bien presente en la vida japonesa.

2. El análisis histórico

El cuento de *Momotarō* aparece en la tradición oral durante el final del periodo Muromachi (1333-1568), siendo plasmado en la escritura en el periodo Genroku (1688-1704). En los textos acompañados de pinturas, conocidos como los *kusazōshi*, aparecen más de ocho versiones del cuento, especialmente en la versión *akabon*, un libro dirigido principalmente a los niños. Ya en el final del periodo Tokugawa (1615-1868) fue representado en el teatro kabuki (R. Tierney; 2010:117). La versión más antigua registrada de este cuento se encuentra en el *Enseki zasshi* –de Takizawa Bakin (1767-1848) en 1811–. En esa misma obra Bakin, quien estudió los orígenes y principales motivos del cuento de *Momotarō*, apunta un paralelismo histórico entre *Momotarō* y *Minamoto no Tametomo*, un héroe del periodo de las guerras de finales del siglo XII. El cuento sería a partir de entonces plasmado en los libros de escuela para los niños y jóvenes japoneses a los cuales, diferentes autores y recopiladores, quisieron inculcar la idea de *Momotarō* como el paradigma del joven nipón: valiente, leal, sacrificado, conquistador y civilizador de las islas y tierras más allá de Japón.

El cuento fue adaptado según las necesidades y objetivos de los autores los cuales interpretaron la isla de los *oni* como China, Rusia o el sudeste Asiático según la coyuntura bélica y política de cada momento histórico. Otros, por su parte, ajustaron el cuento a la ideología socialista presentando a *Momotarō* como un empresario que se enfrentaba a sus trabajadores, los propios *oni* y a los que acababa prestando atención, mejorando sus condiciones de vida y trabajo a cambio de renunciar a la expansión conquistadora (R. Tierney; 2010:119).

Por su parte, K. Antoni (1991:167) apunta a la existencia en Japón de una tradición histórica sobre el arquetipo cultural de la Isla de los Demonios (*onigashima*) y los "héroes de frontera", *Momotarō* es parte de este claro motivo histórico-legendario. Según el *Hōgen Monogatari*, Minamoto Tametomo tuvo que huir tras ser derrotado y, en su exilio, llegó a unas islas que conquistó. La historia original fue popularizándose y se le añadieron cada vez más elementos extraordinarios según la demanda de aquellos que escuchaban la historia. Es así que poco a poco Tametomo, en las narraciones, llegaría hasta las lejanas *Ryū-Kyū* (Okinawa) donde se encontraría con los demonios. Pero las referencias a islas habitadas por demonios y a héroes que abandonan Japón para conquistar y subyugar a los *oni*, parece haber sido un tema recurrente como aparece en el *Heike Monogatari*.

De este modo, la tradición se convirtió en uno de los temas favoritos de los japoneses hasta el punto de hundirse en el mundo de los cuentos fantásticos. Se podrían citar numerosos ejemplos de historias de fronteras y conquistas, de héroes y conquis-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tadores, pero lo más importante aquí es la idea de Antoni sobre *Momotarō* y lo que él llama el "espíritu de Japón" (1991:178). Según Antoni, Momotarō encarna en su imagen el espíritu del emperador, ya que el mítico Yamato Takeru, primer emperador, se representa como hombre fuerte, conquistador y subyugador de tierras extrañas y extranjeras, a través del chico del melocotón. De esta forma, la ideología del propio relato y su utilización en la educación infantil, en representaciones teatrales de los jóvenes y en los libros de cuentos en general, está reproduciendo las cualidades del espíritu japonés: el valor, el ingenio y la conquista de tierras ricas habitadas por monstruos a los que subyugar. Es decir, podemos observar dos niveles en este análisis: la trayectoria histórica y las raíces en antiguas leyendas de un relato en particular (*Momotarō*); y el empleo ideológico del mismo, la transmisión y reproducción de unos valores que se expandieron y enseñaron a partir de la era *Meiji* (1868) con el fin de justificar y demostrar el destino civilizador, valiente y conquistador de Japón. Si bien es cierto que *Momotarō* no es producto de una propaganda, los educadores del Japón imperialista (1868-1945) encontraron en esta narración un interesante instrumento para inculcar un espíritu expansionista y civilizador del nuevo Japón en los jóvenes (R. Tierney; 2010:121). Incluso en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, apareció la película *Momotarō dios de las olas* (*Momotarō umi no shinpei)* donde se le representa como un general que lidera a sus tropas (los animales del cuento) contra los británicos.

3. Las funciones en la narración

El primer método sistemático de investigar la estructura de los cuentos tradicionales fue elaborado en 1928 por el ruso Vladimir Propp (1998) cuya metodología de análisis, útil aún hoy día, aporta interesantes elementos para la interpretación de la narrativa. En su obra, Propp, afirmaba que un cuento consistía en la concatenación de pequeños segmentos que él llamó "funciones" y que, al menos para los cuentos rusos, treinta de estas funciones eran suficientes para construir un relato. Igualmente apuntó que, siendo restringido el número de funciones, la sucesión de estas debía ser siempre constante. Las funciones representan la acción de los personajes y en ellas se contenía el papel del sujeto o el objeto en una escena determinada. Cada una de estas secuencias tenía un nombre asignado que resumía y mostraba una acción concreta por parte del personaje nuclear, o su adversario. Una de las posibles razones para que sean los protagonistas los que determinan el nombre de cada sección es que poseen cierto tipo de simbolismo y, de esta forma, con cada función, y aún más, con la concatenación de las mismas, podemos observar el sistema de relaciones entre el sujeto y el objeto (T. Wama y R. Nakatsu; 2008:129-137).

A continuación, relataré brevemente el cuento de *Momotarō* para poder aplicar la metodología de Propp:

> *«Una pareja de ancianos pobres vivía sin hijos. Un día lavando en el río la abuela encontró un melocotón enorme que descendía por el río. Una vez en casa, con el marido, lo abrieron viendo que dentro había un bebé. Creció rápidamente y se convirtió en el más valiente de la región. Un día decidió partir a la isla de los oni*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

(鬼), los demonios u ogros. Por el camino encontró un perro, un mono y un faisán que le acompañaron a cambio de un bollo que llevaba. Juntos vencieron a los oni y llevaron sus tesoros a su aldea[1]».

Función	
0. [α] Situación Inicial 1. [β] Alejamiento 2. [γ] Prohibición 3. [δ] Transgresión 4. [ε] Interrogatorio 5. [ζ] Información 6. [η] Engaño 7. [θ] Complicidad 8. [A] Fechoría 9. [B] Mediación, momento de transición 10. [C] Principio de la acción contraria 11. [↑] Partida, el héroe se va de casa 12. [D] Primera función del donante 13. [E] Reacción del héroe 14. [F] Recepción del objeto mágico	15. [G] Desplazamiento en el espacio entre dos reinos, viaje con guía 16. [H] El héroe se enfrenta a su agresor 17. [J] El héroe es marcado 18. [I] El agresor es vencido 19. [K] Reparación del daño inicial 20. [↓] Regreso del héroe 21. [Pr] El héroe es perseguido 22. [Rs] El héroe es socorrido 23. [O] Llegada de incógnito 24. [L] Llega un falso héroe 25. [M] Tarea difícil 26. [N] Tarea cumplida 27. [Q] Reconocimiento del héroe 28. [Ex] Descubrimiento del falso héroe 29. [T] Transfiguración 30. [U] Castigo del falso héroe 31. [W] Boda

Tabla 1: Las funciones en el relato de Vladimir Propp.

Aplicando la metodología de Propp al cuento de Momotarō, tendríamos la siguiente estructura en base a las funciones establecidas por el autor ruso:

α Q B C ↑ D E F D E F D E F G H I ↓

Situación inicial: Reconocimiento del héroe: Periodo de transición: Principio de la acción contraria: Partida: Primera función del donante (repetida tres veces): Desplazamiento en el espacio entre dos reinos: Viaje con guía (a la isla de los *oni*): Enfrentamiento con el agresor: El agresor es vencido: Regreso a casa.

Sin embargo, existe un problema principal en la metodología de Propp para el estudio de los cuentos japoneses. Éste es la necesidad de comprobar que la metodología y el modelo funcionan con la narrativa nipona como hizo con los cuentos rusos. Esta cuestión fue planteada por dos autores, Takenori Wama y Ryohei Nakatsu quienes encontraron viabilidad en la aplicación de las treinta funciones de Propp con algunas variantes. La principal es la necesidad de emplear cuatro grupos a la hora de clasificar los cuentos japoneses: “Gran Final” (castigo de los malvados o resolución de un problema), “Anécdotas de origen” (para explicar el origen de algún nombre o tradición), “Justicia Divina” (con una moraleja que implica las consecuencias de las acciones de uno) y “Alejamiento” (una escena final donde alguno de los personajes parten, se alejan) (T. Wama y R. Nakatsu; 2008:135). En la misma línea se han apuntado otros

1. La version original en L. Hearn; (1918:154-160).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

subgéneros para los cuentos populares japoneses como los que elaboró Seki Keigo en la mitad del siglo XX. Más allá de las conclusiones tipológicas, resulta de mayor interés la atención que Seki centró en la condición principal para el establecimiento y reproducción de los cuentos populares en las costumbres sociales que se repiten continuamente en la vida cotidiana (K. Seiki, 1981).

4. El análisis de la estructura

Hallar la estructura es un paso fundamental para poder alcanzar el significado de la narración en su conjunto, pero igualmente para poder desentrañar en un proceso de deconstrucción los símbolos y la significación de los numerosos elementos y episodios de un cuento. Sin embargo, el nivel estructural no es el primero ni inmediato a la hora de trabajar con una narración ya que, primero de todo, y siguiendo la metodología de Fumihiko Kobayashi, encontramos el nivel correspondiente al propio contenido del relato. Un análisis del mismo nos permite reconocer la interconexión entre sus argumentos y tensiones, al que debe seguir un análisis estructural con el fin de conocer los patrones tipológicos. Por último se deber realizar un análisis semántico para explicar el clímax del relato. La importancia de este clímax es que contiene y representa lo que el narrador intenta dramatizar y, más allá, lo que la audiencia busca en esos cuentos (F. Kobayashi; 2007:146). Esta relación depende de un consenso específico de cada tradición cultural y muestra una específica visión de la sociedad y un código particular de dicha comunidad. De esta forma el análisis semiótico del clímax de una narración permitiría comprender el tema constituyente de la misma y posteriormente descubrir el mecanismo por el cual las personas crean narraciones según su particularidad cultural, así como sus preferencias a la hora de escuchar esos relatos (F. Kobayashi; 2007:147).

Además, existe en la narrativa japonesa una relación entre este fenómeno de circularidad y una característica en el nivel del contenido que es el vacío o la nada (H. Kawai; 1982). Se deriva esta filosofía de la combinación taoísta sobre la profundidad y la utilidad de un poder espiritual que Lao-Tzu denominó la nada y que se complementaría con la práctica de la idea creativa budista del vacío (llegada a Japón en el siglo VIII). Esta se definió como la no sustancialidad, la ausencia del yo, interconexión, potencialidad y la práctica del desapego. En el Japón contemporáneo, esta visión de la *Nada* sigue teniendo fuerza y es respetada y presentada secularmente por la escuela de Filosofía de Kioto fundada por el Doctor Keitaro Nishida (G. Snyder; en H. Kawai; 1982:VI-IX).

Si consideramos el nivel estructural como un paso más allá de la mera lectura del texto, comprendemos lo necesario del análisis de la estructura para poder realizar una interpretación semántica. En 1996, se estableció una metodología que se llamó el GSP o, traducido al español, el Potencial Genérico Estructural que fue aplicado a los cuentos japoneses desde una perspectiva de metafunción textual. Estos estudios contemplaban la narración en su configuración textual empleando variables que se llamaron: campo, tenor y modo. Más allá, el cuento infantil era entendido como un género que poseía una serie de elementos estructurales comunes y genéricos; de éstos, unos eran obligatorios y otros opcionales y dentro de ellos se encontraban atributos semánticos. Los autores

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que adoptaron esta metodología (Ruqaiya Hasan, Elizabeth Thomson, Sano Motoki) afirman reconocer como selecciones particulares de patrones de progresión temática pueden contribuir al descubrimiento de elementos estructurales. Sano, por su parte, añade la necesidad de incorporar el estudio de la metafunción interpersonal e ideal, es decir, las correspondientes a las relaciones de los personajes y de las ideas del propio cuento.

La metodología a emplear pasa primero por analizar el *corpus* para poder determinar el GSP; a continuación los elementos estructurales deben ser analizados para encontrar la *actitud* codificando los casos evaluativos tanto positivos como negativos, tanto inscritos como invocados. De esta forma se podría finalmente comprender hasta qué punto los significados interpersonales sirven para identificar los elementos estructurales del GSP (M. Sano y E.A. Thompson; 2008:7). Siguiendo con la metodología de Sano, el autor se centra en un análisis evaluativo de las expresiones que se clasifican e identifican por medio de la actitud que queda expresada por recursos graduables, los cuales indican evaluaciones positivas o negativas y que quedan clasificadas por un sistema que se presenta en la siguiente tabla diseñada por James R. Martin y Peter R. White sobre estrategias para expresar actitud (J.R. Martin y P.R. White; 2005).

El primero de estos valores, "inscribir" representa los medios que explícitamente muestran como el "narrador" quiere que el público se sienta acerca de un elemento o personaje a evaluar. Por otra parte, "invocar" sería similar al anterior valor pero de una forma más directa y se subdivide en "provocar" e "invitar". La primera expresa la evaluación del narrador de forma indirecta por el medio de metáforas, conexión o comparaciones que generen impresiones negativas en el público. Invitar, por su parte sería la estrategia del narrador sin emplear metáforas. A su vez, se subdivide en "señalar" y "proporcionar". El primero funciona señalando a través de medios lexo-gramaticales como "contra-expectativas" e "intensificaciones". Aquí las onomatopeyas juegan un papel importante y más aún teniendo en cuenta como el japonés es un idioma con un uso muy considerable de este recurso (M. Sano y E.A. Thompson; 2008:7). Por último, "proporcionar" es la estrategia del narrador para invocar evaluaciones por medio de una selección particular y deliberada de "información de experiencia", una situación narrada de forma neutral puede expresar connotaciones negativas porque en la experiencia del receptor dicha acción tiene connotaciones específicas (ej. una promesa rota narrada objetivamente implica una censura de tal acción por parte del receptor).

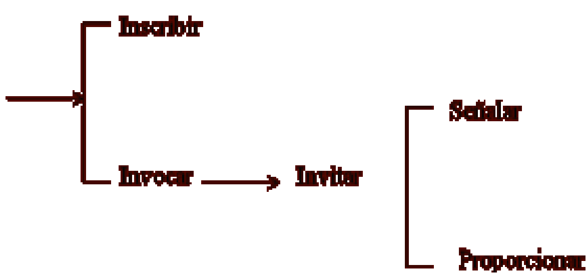


Tabla 2. Estrategias para expresar actitud
(J. R. Martin y P. R. White; 2005).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Igualmente existen una serie de opciones léxicas (que sirven para comprender los significados de la narración) al igual que atributos semánticos de cada elemento de la estructura. Entre estos últimos se encuentra el "emplazamiento", cuyos atributos semánticos son: particularización personal, despersonalización y distancia temporal. Los dos primeros presentan a los participantes de la trama (los personajes) mientras el tercero establece las circunstancias espaciales y temporales del relato. En el trabajo de Hasan, encontramos igualmente la atribución interpersonal que asigna ciertas características a los personajes particulares (R. Hasan; 1996[2]). Es así que la atribución tendría la función de caracterizar a los personajes principales desarrollando en el receptor la perspectiva de un comportamiento tipo adscrito a un determinado personaje, es decir, un rol que esperamos que sigan en el relato.

Otro atributo semántico es el "acontecimiento inicial" a partir del cual se desarrolla el resto de la trama y del cuento en general. Por este mismo se establece una expectativa que, posteriormente, queda frustrada poniendo al cuento en marcha. A continuación tendríamos el "acontecimiento secuencial" cuyo atributo semántico es la presentación de nuevos participantes, cambios de circunstancias o procesos. Estas alteraciones pueden producirse entre los personajes del relato o con los receptores del mismo (ej. cambiando la relación entre un lector y un personaje que puede ser positiva o negativa, o variar). Por último, tendríamos el "acontecimiento final" en que se produce una culminación de las diferentes circunstancias y tramas expresadas por un estado último en las relaciones interpersonales en el cuento.

5. El psicoanálisis de los cuentos

En el psicoanálisis existen dos escuelas principales que nos presentan conclusiones y análisis bien sugerentes para la interpretación de los cuentos en un nivel psicoanalítico. La primera de estas aproximaciones proviene de la conocida escuela Freudiana. Esta aproximación se basa en la existencia de una serie de instintos en los individuos que son reprimidos por códigos éticos, culturales o morales y que brotan y se expresan de forma subconsciente. De esta forma, podrían rastrease en comportamientos o en lenguajes de esa parte de nuestra mente: el subconsciente. Metodología, o al menos ejemplos sobre este tipo de aproximaciones, las encontramos en las obras de Bettleheim (1994). Por otra parte encontramos las teorías de Jung (1969), quien postulaba la existencia de estructuras universales en las mentes de todos los sujetos (arquetipos). Son esas estructuras las que se manifestarían de formas diferentes expresando pensamientos, deseos o necesidades de formas particulares. Estas aproximaciones *jungianas* fueron adoptadas por el psicoanalista Hayao Kawai quien igualmente buscaba, a través de una metodología específica, la identificación en los cuentos populares de elementos y dinámicas del alma humana. Aplicadas a las narraciones japonesas encontró una serie de elementos en las narraciones japonesas que servirían para una mejor comprensión de la cultura japonesa y su personalidad cultural. En su libro *The*

2. Citado en M. Sano y E. A. Thompson (2008:1-2).

Japanese psyche, Kawai (1982) afirma que psicológicamente los ojos con los cuales los japoneses miran al mundo están localizados en el inconsciente en lugar del consciente, concluyendo que es la figura femenina la que mejor expresa el ego japonés. La imagen femenina es así una figura fuerte y diversa en las narraciones de Japón, la cual muestra en sus cambiantes actitudes la naturaleza de la mente japonesa que se podría representar por múltiples capas creando una totalidad hermosa.

6. Conclusión

A modo de conclusión, querría apuntar cómo este breve estado de la cuestión puede ser empleado para trabajar con narraciones. En futuras investigaciones procuraré seguir las diferentes aproximaciones presentadas con el fin de alcanzar una interpretación completa y sugerente sobre el cuento de *Momotarō* combinando las metodologías aquí revisadas y comentadas para aportar ideas y conclusiones de valor para el estudio de la narrativa japonesa.

Bibliografía

ANTONI, Klaus, (1991), "Momotarō (The Peach Boy) and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Showa Age", Asian Folklore Studies, nº 50, pp. 155-188.

BETTELHEIM, Bruno (1994), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.

CAEIRO, Luis (1993), *Cuentos y tradiciones japoneses. I El mundo sobrenatural*. Madrid, Hiperión.

CARSCH, Henry (1969), "Witchcraft and Spirit Possession in Grimm's Fairy Tales", Journal of Popular Culture, 2:4, pp. 627-648.

HASAN, R. (1996) *Ways of Saying: Ways of Meaning, Selected Papers of Ruqaiya Hasan*. *Cloran, C., Butt, D and Williams, G. (eds.)*. London, Cassel.

HEARN, Lafcadio (1918), *Japanese Fairy Tales*. Nueva York, Boni and Liveright.

JUNG. Carl G. (1969), *Los complejos y el inconsciente.* Madrid, Alianza.

KOBAYASHI, Fumihiko (2007), "The Forbidden Love in Nature. Analysis of the "Animal Wife" Folktale in Terms of Content Level, Structural Level, and Semantic Level," Electronic Journal of Folklore, nº 36, pp. 141- 152.

KAWAI, Hayao (1982), *Mukashibanashi to Nihonjin no Kokoro (Folk tales and the Japanese psyche).* Tokyo, Iwanami.

MARTIN, James R. y Peter R. WHITE (2005), *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. New York, Palgrave Macmillan.

PROPP, Vladimir (1998), *Morfología del cuento.* Madrid, Akal (1928).

RUBIO, Carlos (2007), *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid, Cátedra.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

SANO, Motoki y THOMPSON, Elizabeth A. (2008), "Japanese Folk Tales: text structure and evaluative expressions, en: Bridging Discourses", South Australia, South Australian of Systemic Functional Linguistics Association, pp. 1-17.

SEKI, Keigo (1981), *Minwa II Seki Keigo chosaku shu 5* (Folk Stories II Seki Keigo Collection no. 5). Kyoto: Dõhõsha Shuppan, [primera publicación en 1959].

TIERNEY, Robert (2010), *Tropics of Savagery. The Culture of Japanese Empire in Comparative Frame, Berkeley and Los Angeles*. University of California Press, pp. 110-147.

WAMA, Takenori y Ryohei NAKATSU, (2008), "Analysis and Generation of Japanese Folktales Based on Vladimir Propp's Methodology". En: *New Frontiers for Entertainment Computing*, Milán, Springer, pp.129-137.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Hiroshima: universalismo y nacionalismo

Gustavo Rodríguez Otero
Universidad de Salamanca

Palabras clave: Hiroshima, Memoria, Identidad, Nacionalismo.

Resumen: Tras la Segunda Guerra Mundial, Auschwitz y Hiroshima no solo se han convertido en hitos históricos, sino también en entornos vivos convertidos en Patrimonio, que no solo han mantenido y transmitido una parte de nuestro pasado a las nuevas generaciones, sino que además presentan una dualidad muy marcada en cuanto a su carácter universalista-nacionalista. Si bien tanto Auschwitz como Hiroshima se han convertido en epicentros internacionales del "turismo por la paz", es evidente su utilización con fines nacionalistas: una parte (en este caso un pueblo o nación) se adjudica el deber moral de condenar la barbarie humana bajo su propia experiencia como víctima colectiva.

La ciudad japonesa se ha convertido en el principal mito erigido en la memoria contemporánea del País del Sol Naciente al reunir en su seno actualidad constante, un rechazo generalizado y el trauma colectivo, pero ¿cómo se ha construido ese mito? ¿Por qué esa fijación por Hiroshima por encima de otros episodios como Nagasaki? El símbolo comenzará a levantarse a partir de los años 50 del siglo pasado, síntoma de las necesidades de los japoneses por reforzar su identidad colectiva, una identidad basada en dos premisas fundamentales: pacifismo y victimismo.

Keywords: Hiroshima, Memory, Identity, Nationalism.

Abstract: After the Second World War, besides historical landmarks, Auschwitz and Hiroshima has become a living heritage environment that not only have maintained and carried a part of our past to new generations, but also presents a deep universal-nationalist duality. While both Auschwitz and Hiroshima have become international epicenters of what is known as "Peace Tourism", it is clear their nationalist purposes: one party (in this case a nation) uses their moral duty to condemn human barbarity under their own experience as a collective victim.

The Japanese city has become the principal myth erected in the Country of The Rising Sun contemporary historical memory. Its importance lies in current issues, widespread rejection and a collective trauma, but how has this myth been built? Why is this fixation on Hiroshima over other episodes like Nagasaki? The symbol began to rise in the 1950s, a symptom of the needs of the Japanese to reinforce their collective identity, based on two fundamental premises: pacifism and victimhood.

1. Historia o mito

Hiroshima. La primera imagen que se reproduce en nuestra mente con mucha seguridad no es la de una ciudad moderna de poco más de un millón de habitantes situada al sur de la más grande de las islas del archipiélago nipón. Por el contrario surgirán fotos en blanco y negro, imágenes desoladoras de otra época, el hongo atómico, etc., y si imaginamos la urbe actual probablemente lo hagamos a través del Parque de la Paz y los monumentos que conmemoran los ya casi 70 años del primer y hasta ahora único bombardeo atómico de la historia.

Japón ha convertido Hiroshima en la piedra angular de su historia reciente, en el principal mito erigido en su memoria colectiva. Su enorme importancia radica en el hecho de que reúne en su seno actualidad constante y un rechazo más o menos generalizado. En este sentido el papel de Japón como única víctima de un ataque nuclear es ejemplar al ofrecer una ventana abierta al recuerdo de un hecho fundamental.

Hiroshima como mito se nutre de la sensibilidad pacifista y antinuclear que permea la sociedad japonesa actual y viceversa. El imaginario colectivo japonés ha sabido explotar esta emotividad tanto hacia su propia población como al exterior a través de expresiones artísticas, conmemoraciones y museos, contando incluso con su propio género literario, la *genbaku bungaku*. Otros ejemplos, muy populares en todo el mundo nos los proporciona el manga, no solo a través de aquellos que muestran las penurias derivadas de la guerra y la explosión atómica sino también en otros innumerables que dibujan escenarios devastados, ficticias terceras guerras mundiales como *Akira*, o incluso *Godzilla*, aquel mítico monstruo nacido en los años cincuenta y convertido en otra de las representaciones de esa destrucción sobrenatural.

La sociedad japonesa tiene interiorizada una especie de idea del fin del mundo que nada tiene que ver con el conflicto al que dio fin el bombardeo atómico del 6 de Agosto de 1945, sino con el trauma colectivo que provocó la suma de una situación de hecatombe humana y nacional a su carácter casi instantáneo o de *flash*. Esta nueva impronta en la psique colectiva japonesa influirá decisivamente en un gran número de expresiones artísticas, que junto a museos y conmemoraciones comenzarán a extenderse y servirán de ejemplo al mundo, en un ejercicio de nuevo bautismo de la ciudad como epicentro del “turismo de la paz”.

La palabra Hiroshima ha adquirido por lo tanto un carácter casi sagrado, se ha transformado en un mito rodeado de conceptos universales como humanidad, paz mundial, etc. Pero al mismo tiempo es un foco de sentimientos nacionales. Definido como el “principio nacional singular” por el politólogo japonés Yoshikazu Sakamoto (ORR; 2001:66), asegurará su supervivencia en las nuevas generaciones, convirtiendo a Hiroshima en esa necesidad de la memoria que el historiador Jacques Le Goff determinó de salvar el pasado para servir al presente y al futuro (Cuesta Bustillo; 2008:50), ensalzando unas parcelas de la historia sobre otras, ya que la exaltación del victimismo atómico suavizará el otro polo, el que coloca a Japón como potencia victimizadora de aquellos pueblos que sufrieron su aventura imperialista, situando el hecho en una doble vertiente: universal al fortalecer la imagen positiva del pueblo japonés hacia el exterior y nacional al mantener actualizado el recuerdo con fines subjetivos y políticos.

Hay que destacar la mayor importancia para la memoria colectiva del cómo se recuerda que el recuerdo en sí. Es aquí donde los monumentos y conmemoraciones juegan un papel fundamental al evidenciar un miedo al olvido, una necesidad de rescatar ciertos recodos del pasado obviando o silenciando otros. Las conmemoraciones son actividades de memoria, poco tienen que ver con una Historia que pretende ser aséptica y analítica, alejada de la emotividad que rodea a estas expresiones. Son actividades sociales en las que se recuerda lo que se conmemora, manteniendo esa memoria actualizada y fortalecida a través de la repetición de acontecimientos relacionados.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Autores como Frederick Bartlett defienden que «*es precisamente cuando emergen ciertas actitudes cuando realmente se justifica un recuerdo*» (Páez Rovira; 1993:16). Según esta teoría, Hiroshima como mito no nacería el mismo día del bombardeo atómico, sino más bien en el momento en el que la sociedad comienza a utilizar su recuerdo, concretamente durante los años en los que confluirán los movimientos pacifistas y antinorteamericanos contrarios a la guerra de Corea a principios de la década de los cincuenta. Será realmente esa nueva corriente social la que *reinventará* Hiroshima como icono universal.

2. Museos vivos

A diferencia de otros museos, Hiroshima no es una mera colección de reliquias de uno o diferentes periodos históricos; es la ciudad misma la que se ha transformado en reliquia, expresión no solo de un hecho, también de una sensibilidad que se ha mantenido viva y que seguirá reactualizándose en años venideros, bien por conmemoraciones o por el propio activismo nipón.

Como hemos apuntado, Hiroshima se ha convertido en una meca de la paz mundial dentro del recorrido del "turismo de la paz". Otro de los puntos de ese recorrido y mito viviente más representativo junto con Hiroshima, que comparte contexto histórico y esa sensibilidad por mantener vivo el horror en el recuerdo de un pueblo es el antiguo campo de concentración Auschwitz-Birkenau. Muchas de las características que hemos ido abordando para el caso japonés son también aplicables a este ejemplo: con el paso del tiempo ya no solo representan lugares donde ocurrió un hecho concreto; son iconos, símbolos llenos de significado. Ambos representan, por un lado a japoneses y por el otro al pueblo judío como víctimas de occidente, surgiendo una cierta aura sagrada sobre estos lugares y una clara sensación de superioridad moral de estos para juzgar a los demás.

Los hechos existen, han quedado grabados en la Historia irremediablemente, algo que hace que nos preguntemos el sentido no solo de este tipo de museos sino también de sus conmemoraciones desde el punto de vista didáctico. Existe la idea un tanto equivocada de que visitar este tipo de reliquias nos acerca al pasado. Como mucho nos pueden ofrecer una aproximación meramente visual de una parte del problema, pero en el fondo se hace difícil, por no decir imposible, imaginar cómo ocurrió un hecho a través de estos lugares, ya que generan infinidad de emociones y esa empatía necesaria con la víctima, pero en ningún caso ayudan a comprender cómo fue. Además, concurren en el riesgo de la abstracción. Los problemas que plantean pueden ser reducidos a su mínimo común: Auschwitz nos ofrece el nexo entre Holocausto y Nazismo, falla en varias y muy importantes lecciones. Por un lado racismo y exterminio étnico son etiquetados con fecha y autor, y por otro da lugar a la creencia errónea de que para entender el Nazismo basta con visitar los horrores que provocaron.

Desde este punto de vista, tanto Hiroshima como Auschwitz se han convertido más en imágenes mitificadas que en historia viva, iconos, símbolos sagrados de una

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

identidad, en este caso japonesa y judía. En Auschwitz, si bien hubo una gran variedad de víctimas (gitanos, homosexuales, prisioneros soviéticos, etc.), el recuerdo del exterminio se encuentra prácticamente interiorizado por el pueblo judío, algo que cualquiera puede atestiguar atendiendo a la enorme cantidad de expresiones artísticas que han abordado la cuestión desde esa perspectiva particularista. El cine, la literatura, el arte en general, son fuentes muy importantes de las que bebe la memoria por su enorme capacidad de sensibilización y alineación con las víctimas.

La necesidad de dar sentido a tan tremendos episodios y a sus víctimas es una de las razones de la creación de estos lugares y su elevación a la categoría de santuarios. Como hemos dicho, en Japón durante los años cincuenta los movimientos pacifistas y antinucleares confluirán para oponerse a la Guerra de Corea y los intentos norteamericanos por rearmar el archipiélago japonés después del desarme sucedido durante los inmediatos años de la posguerra. Esto, junto a la posibilidad que se barajó para la utilización de armamento nuclear en el conflicto coreano sirvió de catalizador para reavivar el recuerdo de Hiroshima, comenzando entonces la marea de manifestaciones populares y conmemoraciones. Por su parte Auschwitz no se convertiría en museo hasta julio de 1947 por decreto del gobierno polaco. La institución encargada de mantenerlo se llamaba Consejo Para la Conservación de los Monumentos a la Resistencia y el Martirio (Buruma;2011:93). Este tipo de terminología es común a la hora de entender la creación de estos mitos y su condición religiosa: los edificios se convierten en santuarios, las víctimas en mártires.

Al lector quizá le haya podido sorprender el hecho de que al abordar la cuestión del bombardeo atómico sobre Japón, no se haya mencionado hasta ahora Nagasaki, el otro foco atacado tan solo tres días después de Hiroshima. Desde el punto de vista histórico, ambos hechos tienen la misma relevancia, no cabe duda, pero en el caso que nos ocupa, en el delicado terreno de la memoria, no todos los recuerdos tienen el mismo valor. Si hemos dicho que la emotividad y la sensibilidad tienen un peso determinante en lo analizado desde la memoria, Hiroshima ofrece un escenario más importante. Primero en lo cuantitativo, las víctimas del desastre en Hiroshima superan casi en el doble las de la ciudad de Kyushu. En lo cualitativo tenemos varias diferencias muy relevantes: Hiroshima fue arrasada completamente mientras que una gran parte de Nagasaki sobrevivió; Hiroshima era una ciudad de mayor importancia entonces, segundo cuartel general en importancia de todo Japón, mientras que Nagasaki era conocida por ser el punto de contacto con el extranjero, donde además una importante parte de la población se había convertido al cristianismo. Este tipo de desastres hace muy difícil que hablemos de victimas de menor valor que otras, pero es cierto que Hiroshima ofrece un panorama mucho más rico para la sensibilización y el fortalecimiento de la memoria colectiva japonesa que Nagasaki a través de dos supuestos básicos: mayor impacto al haber sido la primera en ser bombardeada y la más castigada y segundo por el hecho de que era una ciudad más "japonesa". De nuevo, si hacemos uso de la literatura o el cine, la cantidad de obras referidas a una u otra ciudad da la razón a este supuesto de manera indudable: buceando por la *genbaku bungaku*, tan sólo descubrimos una obra de relevancia que aborda el segundo bombardeo, *Campanas de Nagasaki*, escrita por

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Takashi Nagai en 1949, uno de los muchos japoneses convertidos al cristianismo en aquella ciudad. Por otro lado, las obras dedicadas a Hiroshima se cuentan por docenas y muchas de ellas han pasado además a un lugar clave en la literatura japonesa contemporánea. Una de las más representativas, *Lluvia Negra*, de Ibuse Masuji, fue asimismo premiada con la Medalla al Mérito Cultural en 1966 y será llevada al cine por Inamura Shohei en 1989.

Hiroshima hoy día nos ofrece por lo tanto un mensaje que acerca el problema nuclear y lo sucedido en 1945 a las nuevas generaciones. Incluso en Occidente, sentimos la problemática nuclear más cercana a través de la ciudad nipona que con otros ejemplos que geográficamente nos tocan más de cerca. Lo sucedido en Chernóbil en 1986 ofrece un panorama sobre la cuestión y de la misma manera cuenta con conmemoraciones y memoriales dedicados a las víctimas del desastre, pero su recuerdo carece del impacto y la fuerza que la sociedad japonesa ha sabido comunicar a lo largo de las últimas décadas.

3. Hiroshima y el nacionalismo

Su mensaje, por otra parte, cuenta con un sesgo marcadamente nacional opuesto a este universalismo. El recuerdo de Hiroshima ha operado sobre las mentes niponas ocultando la parte negativa de su propio pasado, reforzando el victimismo y la identidad nacional a través de su exclusividad y de la presunción de inocencia del propio pueblo, amnistiado en la inmediata posguerra por una administración norteamericana que durante su ocupación decidió cargar toda la responsabilidad de la guerra sobre los hombros de la casta militar.

Generalmente la historia de la agresión japonesa en Asia desde los años 30 hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial es un tema tabú. Aunque en el Museo de la Paz de Hiroshima se ha incluido la historia del conflicto militar en Asia, realmente no se hace referencia alguna a términos como “agresión” o “invasión”, porque entre otras cosas podría mitigar el impacto emocional atómico y las aspiraciones universalistas de la ciudad. Los únicos museos críticos con este papel agresor de Japón fueron abiertos en los años ochenta en Osaka y Kyoto, sin ninguna financiación gubernamental. Encontramos más pruebas de esa tensión entre el supuesto universalismo y el carácter nacionalista si además atendemos al hecho de que aunque existe un cenotafio dedicado a las victimas coreanas del desastre, éste se encuentra apartado del recinto “sagrado” principal, lo que nos trae a la memoria lo aludido anteriormente con respecto del “valor de las víctimas”. Por supuesto existen voces críticas dentro de la sociedad japonesa; en 1987 por ejemplo un grupo de activistas pidieron al ayuntamiento de la ciudad que se incluyera al Museo de la Paz la historia de la agresión japonesa, pero fue algo que se rechazó tajantemente. En la mayoría de los casos es la casta política la que debe actuar sobre estas cuestiones, y el hecho es que los sucesivos gobiernos japoneses han hecho más por el otro camino, el de la identidad y el nacionalismo que por una revisión que cicatrice ciertas heridas abiertas y que afectan a sus vecinos asiáticos, China y Corea principalmente.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Japón falla al entender que las presiones para que desde las instituciones se acepten los excesos del Ejército Imperial en el pasado son un intento de la comunidad internacional por debilitar la identidad japonesa, argumentando entre otras cosas que tales "crímenes" son efectos colaterales de cualquier conflicto armado y que prácticamente no hay nación que se pueda librar de semejantes acusaciones. Por una parte es cierto que existen más voces acalladas que la japonesa frente a acusaciones por crímenes contra la Humanidad, pero no deja de ser otra forma de expresión victimista el basar una defensa así en un supuesto asedio por parte de potencias extranjeras, llegando al punto de que las voces críticas que surgen en algunos momentos y que piden mayor transparencia en el discurso oficial sobre el pasado japonés reciben una dura respuesta por parte de una opinión pública que en su mayor parte está adoctrinada bajo el paraguas nacionalista. El último de estos ejemplos lo pudimos constatar con la controversia surgida a raíz de unos comentarios del conocido director de cine animado Hayao Miyazaki, quien paralelamente al estreno de su última película *Kaze Tachinu*, cinta que ha sido considerada pro japonesa por el público nipón, desató críticas por todo el país al declarar que Japón debía ofrecer una disculpa oficial y una compensación económica a las llamadas *comfort women*, aquellas mujeres chinas y coreanas fundamentalmente, pero también filipinas y de otros lugares de las antiguas colonias asiáticas del Imperio Japonés, utilizadas como esclavas sexuales por el Ejército Imperial desde finales de los años 30 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Miyazaki, un personaje abiertamente pacifista y considerado como uno de los personajes nipones más relevantes en la transmisión de valores japoneses y pacifistas no solo a nivel nacional sino internacionalmente, fue tildado de traidor y anti japonés[1].

Pacifismo sí, pero con condiciones, es lo que parecen querer decirnos este tipo de controversias. El significado de Hiroshima ha sido reconstruido dándole un aspecto positivo, de capital mundial de la paz, mostrando por una parte el valor positivo y puramente japonés del sacrificio de la ciudad y sus víctimas, mientras que el valor didáctico, que podríamos definir de "advertencia" por aquello que el ser humano es capaz de cometer se convierte en el otro polo, en el valor negativo, en este caso de carácter universal. Las memorias colectivas construyen este tipo de subjetividades con el fin de reforzar su identidad a través del uso de esta polaridad positivo-nacional y negativo-universal. Como españoles tenemos un claro ejemplo en nuestra historia del siglo XX y cómo las causas y consecuencias de hechos como la Guerra Civil y el Franquismo pueden cambiar según el color del interlocutor; del mismo modo, sin la necesidad de cambiar de escenario, EEUU concurre en el mismo ejercicio al acentuar el discurso positivo de una bomba que según su propia lectura terminó con un conflicto terrible y que supuestamente evitó más muertes que las que finalmente provocó.

Junto a esta cuestión de la "universalidad" de la utilización de la memoria con fines nacionalistas, hay que destacar la torpeza de Occidente a la hora de aproximarse a cultu-

1. www.japantimes.co.jp/culture/2013/10/08/general/backlash-against-miyazaki-is-generational/#.Uynoi1fwr9c.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ras que no comparten su base cultural, religiosa y/o filosófica, y que suele desembocar en la práctica errónea de colocar bases occidentales a una cuestión cultural japonesa.

El Occidente Cristiano es más sensible a este tipo de cuestiones críticas ya que tendemos a separarlo todo en dos polos bien diferenciados: el bien y el mal, cometer pecados y repararlos. Muchas de las lecciones que se han extraído de conflictos pasados han sido influenciadas por esta idea: nazi, holocausto, todo lo percibido como una exaltación militar es negativo, malo, lo que se debe erradicar de la sociedad. Por supuesto sigue habiendo conflictos armados, pero lo militar es más ampliamente criticado e imposible de aclamar sin caer en extremismos. En Japón no ocurre esto. El sintoísmo nos muestra un rasgo fundamental a la hora de entender estas diferencias: la veneración hacia sus antepasados pone de relieve la importancia que para los japoneses tiene valorar a aquellos que dieron su vida por el Imperio de forma positiva, independientemente de lo justificada que estuviera o no la guerra. Admitir abiertamente que muchos de ellos fueron criminales o que el papel de Japón en Asia fue el de un agresor implacable supondría una crisis de identidad y una traición a sus bases culturales e ideológicas.

Japón además es un país que glorifica a sus figuras cuando se sacrifican por valores puramente japoneses, independientemente del bando al que pertenezcan. La historia japonesa nos ofrece muchos ejemplos al respecto, pero quizá el más claro lo hayamos en Takeda Shingen, principal enemigo de los Tokugawa durante la *Sengoku Jidai*, la guerra civil anterior a la implantación del *shogunato*, y que hoy día es recordado como una de las figuras más respetadas por su elevada concepción de los valores samurái. Por esta misma razón los *kamikaze* se han convertido en vehículos para transmitir valores como el sacrificio y la exaltación patriótica, algo que al espectador occidental le puede llegar a costar entender cuando ve que la figura de los famosos pilotos suicidas japoneses se vinculan con valores como el pacifismo.

Los museos, conmemoraciones y la "restauración" de figuras controvertidas son asuntos entendidos desde una perspectiva religiosa, de ahí la necesidad de comprender las diferencias entre formas occidentales, más proclives a la moral, la expiación de la culpa y la autocrítica, y las japonesas, propias de una cultura de la vergüenza que orienta sus esfuerzos en salvaguardar la "cara", evitar en todo lo posible cualquier tipo de controversia y cuyo idioma además carece de palabras que podríamos relacionar con cuestiones de moralidad.

Los mitos son otro de los factores de importancia relevante para entender estas diferencias. La cultura e historia de Japón está edificada sobre multitud de mitos: el Emperador, la fundación de la nación, etc. Hiroshima es otro de estos mitos en su historia y por ello comparte una de las principales características con el resto: su sacralidad. Si el Emperador es y ha sido una figura sagrada, ¿cómo han podido aquellos que dieron su vida por él en el pasado ser criminales? Y aunque la sacralidad del Emperador sea ya una cuestión del ayer debido a la Constitución de 1946, el hecho de que haya sido una Carta patrocinada por manos extranjeras exacerba sentimientos nacionalistas y posturas extremistas que desean que le sea devuelto su carácter sagrado. Con todo, aún sin esa condición, la familia imperial sigue ligada al pasado mítico del país, suponen materias inseparables.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Conclusiones

Hiroshima se ha convertido en el foco del pacifismo japonés con el paso de las décadas, desde las primeras expresiones antinucleares que recuperaron el recuerdo silenciado por las fuerzas norteamericanas de ocupación que operaron en el archipiélago hasta el año 1951. Como ese "principio nacional singular", la ciudad liderará esa necesidad por salvar el pasado para servir al presente como elemento integrador de la sociedad.

La emotividad en este tipo de conmemoraciones y museos es aplicada siempre a favor de los discursos nacionalistas, tanto en Japón como en el resto de sociedades. La memoria al servicio de fines subjetivos nacionalistas juega un papel mucho más relevante en los asuntos relacionados con conflictos armados, tanto entre naciones como ocurre en el caso de EEUU y Japón, cuya visión de episodios como Hiroshima o Pearl Harbor cambia radicalmente según el lado que pisemos, como en conflictos de índole nacional como ha sucedido en España. Autores como Cristian Meier comentan al respecto que «*para que una nación haga suya su historia tiene que mirarla a través de los ojos de la identidad*» (Buruma; 2011:85). Esta afirmación admite matices, ya que aunque el peligro no radica en la utilización del pasado con fines nacionalistas, algo inherente a prácticamente todas las naciones del mundo, el problema es cuando ese discurso no admite segundas lecturas y se filtra en terrenos como la educación, siendo el pacifismo y el movimiento antinuclear valores supeditados a la cuestión de la identidad. Para que el movimiento pacifista sea completo Japón no solo debe reverenciar a sus propias víctimas, sino a todas aquellas cuya vida terminó injustamente por conflictos bélicos, algo que coloca el hilo entre Hiroshima y el universalismo de su mensaje en una situación bastante frágil.

Bibliografía

BENEDICT, Ruth (2010), *El crisantemo y la espada.* Madrid, Alianza.

BURUMA, Ian (2011), *El precio de la culpa. Cómo Alemania y Japón se han enfrentado a su pasado.* Barcelona, Duomo.

CUESTA BUSTILLO, Josefina (2008), *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, siglo XX.* Madrid, Alianza.

ORR, James J (2001), *The victim as hero: ideologies of peace and national identity in Postwar Japan*. Hawai, University of Hawai´I Press.

PÁEZ ROVIRA, Darío; BASABE BARAÑANO, Nekane (1993), "Trauma colectivo y memoria colectiva: Freud, Halbwachs y la Psicología Política Contemporánea", Psicología Política, nº6, pp.7-34.

SEATON, Philip A (2007), *Japan´s contested war memories: the "memory rifts" in historical consciousness of World War II*. London & New York, Routledge.

Recurso web: *Backlash against Miyazaki is generational.* www.japantimes.co.jp/culture/2013/10/08/general/backlash-againstmiyazaki-is-generational/#.Uynoi1fwr9c. [Consulta: 7/03/2014].

Shorinji Kempo. El papel de un arte marcial en el desarrollo de la sociedad de un país

Alberto Casado Rodríguez
Universidad de Sevilla

Palabras clave: *Shorinji Kempo*, desarrollo personal, arte marcial.

Resumen: En 1947, Kaiso Doshin So fundó el *Shorinji Kempo* en Japón, con unos objetivos marcados por la necesidad de aportar al pueblo japonés algo que pudiera levantar la moral, recuperar los valores perdidos y, en definitiva, reconstruir el país desde las propias personas.

En la actualidad, sus enseñanzas se han extendido a 36 países, siendo la Organización Mundial del Shorinji Kempo (WSKO) el organismo que unifica esfuerzos para expandir este método de desarrollo personal en todo el mundo. El Shorinji Kempo es mucho más que un arte marcial, pues a la salud física y espiritual que aporta, y la defensa personal, su enseñanza transmite una serie de valores basados en el respeto, la tolerancia y la cooperación para crecer; en definitiva, todo lo contrario al egoísmo, la avaricia, y a las ambiciones personales que han contribuido a llevar a la sociedad a la situación en la que estamos. La idea es el desarrollo de las potencialidades del individuo para ponerlas al servicio de la sociedad, siguiendo el principio *jita kioraku: «La mitad para la felicidad propia, y la otra mitad para la de los demás»*.

Keywords: *Shorinji Kempo*, personal development, martial art.

Abstract: In 1947, Kaiso Doshin So founded, in Japan, *Shorinji Kempo*, with the goals set out by the need to contribute with something important to the Japanese people that could raise their morale, recover lost values and ultimately rebuild the country, from the people themselves.

Currently his teachings have spread to 36 countries, with the World Shorinji Kempo Organization (WSKO) as the core which unifies efforts to expand this personal development method in different countries around the world. Shorinji kempo is more than a martial art, apart from physical and spiritual health and self-defense, transmits several values based on respect, tolerance and cooperation to grow, in definitive, the opposite of selfishness, greed, and personal ambition that have contributed to lead society to the situation in which we are. The idea is to develop the potential of the individual to put them at the service of society, following the principle *jita kioraku: «Half for one›s happiness, and half for the other»*.

1. Motivos para la fundación del Shorinji Kempo

Cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, tras las bombas de Hiroshima y Nagasaki, Japón quedó derrotado y destrozado anímica, económica, y físicamente. Los valores que marcaron el rumbo del país antes de la guerra se derrumbaron, sus habitantes se quedaron sin una referencia por la que guiarse y los jóvenes, en quienes quedaba la ardua tarea de reconstruir el país, carecían de recursos y de guía para llevarla a cabo. En este marco de desolación, Kaiso Doshin So (1911-1981), que había vivido de cerca los desastres y consecuencias nefastas de la guerra, y tras comprobar a su llegada a Japón desde

China, donde había vivido desde 1928, las consecuencias que la guerra había traído al país, se atrevió a intentar una revolución interior en las personas que sirviese de motor para generar de nuevo una moral, unos principios sólidos que ayudasen a reconstruir el país y a sus gentes a levantarse de nuevo. Sus conocimientos en distintos sistemas técnicos de lucha, que aprendió durante su vida, le dieron la clave para conseguir su sueño.

Kaiso pensaba que la base de una sociedad próspera está en la calidad de las personas, y que son las personas que ocupan los cargos más influyentes e importantes en la sociedad las que deben mostrar un comportamiento ejemplar, siendo referentes para los demás; dicho de otro modo, el liderazgo debía ser ejercido por personas de una calidad humana tal, que su estela quedara ahí para servir de ejemplo. Esta idea, en aquella época, podía resultar irrisoria para una sociedad hundida, vencida por los tremendos acontecimientos que habían ocurrido poco tiempo antes. Sin embargo, Kaiso, una persona de gran inteligencia y empeño en la consecución de sus objetivos, entendió que sólo con ideas y buenas palabras no se puede llegar al corazón y a la mente de las personas, y más en esa situación de deterioro físico y moral; así que creó un sistema de lucha, a partir de sus conocimientos, modificando y añadiendo nuevas técnicas, y a este sistema marcial le impregnó de una filosofía que permitiese que las ideas claves para reconstruir la sociedad japonesa llegaran al corazón de las personas. Este nuevo arte marcial japonés, creado en plena postguerra, en 1947, se denomina Shorinji Kempo.

Aunque pudiera resultar en principio contradictorio que un arte de lucha persiguiese justo el objetivo de levantar la moral del pueblo, restablecer una dinámica positiva en la sociedad, justo a través de su práctica, Kaiso consiguió que el Shorinji Kempo se convirtiese en todo un estandarte de la reconstrucción de Japón tras la segunda guerra mundial, llegando a haber más de millón y medio de *kenshis* (practicantes de Shorinji Kempo) sólo en Japón en la década de los 80 del siglo pasado. Desde que se fundó en Japón en 1947, se ha extendido hasta los 36 países donde actualmente se desarrollan personas con el método ideado por Kaiso. La organización que se encarga de unificar esfuerzos para la expansión del Shorinji Kempo es la World Shorinji Kempo Organization (WSKO), la cual tiene su sede en Tadotsu, prefectura de Kagawa, donde Kaiso comenzó la enseñanza del Shorinji Kempo.

En la actualidad, la Presidenta del Grupo Shorinji Kempo, cuyo propósito es que las enseñanzas de Kaiso continúen transmitiéndose de forma adecuada en el siglo XXI, es su hija, Yuuki So (Shorinji kempo Shike, Doshin So II).

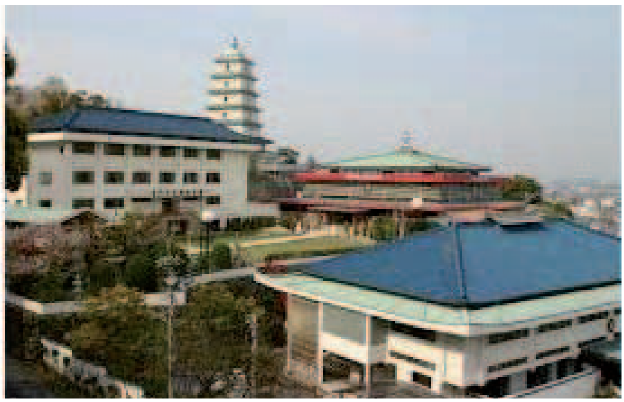
2. Mucho más que un arte marcial

El Shorinji Kempo es más que un arte marcial. Como tal, contiene los aspectos lúdicos del deporte, la diversión y el trabajo físico, a través del aprendizaje de un sistema técnico complejo y muy completo, de técnicas duras (*Goho*) y blandas o suaves (*Juho*). El aprendizaje de las técnicas se hace con la idea de defenderse a uno mismo y a las personas que le rodean de posibles agresiones: la idea nunca es vencer o derrotar a nadie, sino el no perder. Esto corresponde a la idea de arte marcial o *Budo*, como

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Figura 1: Kaiso Doshin So (1911-1980).





Figuras 2 y 3: Izquierda, sede central de la WSKO en Tadotsu (Kagawa); derecha, Yuuki So. Doshin So II, Shorinji Kempo Shike.

camino para detener la violencia y volver a un camino de cordialidad y equilibrio entre los seres humanos. Sin embargo, el Shorinji Kempo no es sólo deporte o arte marcial, y justo este nuevo aspecto es el que le da el carácter formativo que tiene: se trata de un *Gyo* (disciplina) que desarrolla al individuo mental, física y espiritualmente, con un marcado objetivo de mejorar la sociedad en la que vive, y construir un mundo mejor, dedicando la vida, la mitad para la felicidad propia, y la otra mitad para la felicidad de los demás. Esto se denomina *jita kyoraku.*

La frase que refleja con mayor fidelidad el espíritu del Shorinji Kempo es «*Vivir mitad para sí, mitad para los demás*» o, como hemos dicho anteriormente: «*la mitad para la felicidad propia, y la otra mitad para la de los demás*». Pensemos por un momento en que, si todos nos comportásemos así, el 50% que entregamos a los demás nos sería devuelto a través de lo que los demás nos aportasen. Sin embargo, es mucho más fructífero para un país que sus individuos den su mitad, a que intenten a toda costa quedarse con su 100%, y además recibir todo lo posible de los demás a través de actitudes

egoístas. Este desequilibrio es el que hace que estemos viviendo en la actualidad una crisis económica y de valores, en definitiva, que se haya *perdido el norte*.

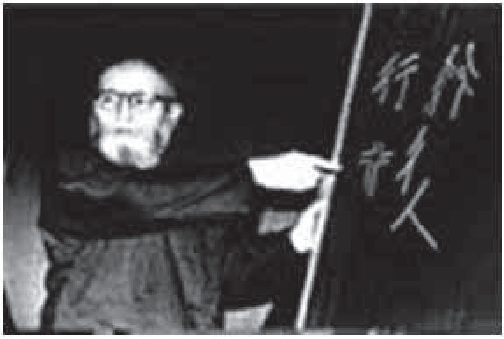


Figura 4: Kaiso, explicando el significado de Gyo.

El Shorinji Kempo busca que la persona sufra una revolución interior, que le despierte de su letargo y le haga rebelarse contra su propia desidia, y así adquiera consciencia de la importancia de que todos nos respetemos y aportemos nuestro granito de arena para que la sociedad mejore. Si alguien debe ser derrotado, es uno mismo y por uno mismo, y eso es básico: los puños del Shorinji kempo no son para vencer o derrotar a los demás, sino para vencerse a uno mismo. El desarrollo de las propias potencialidades a través de un arte marcial que aporta tres pilares básicos: defensa personal, salud física y evolución espiritual; no sólo para el bien de uno mismo, sino también para el del entorno que le rodea.

El Shorinji Kempo intenta algo que es muy complicado: hacer individuos más fuertes física y moralmente, capaces de aportar a su entorno la energía que necesita para desarrollarse, sin egoísmo, buscando el bien común antes que el propio, colaborando, ayudando a los demás, respetando y valorando otras formas de pensamiento y, sobre todo, ser feliz así. Estas personas serían líderes dentro de su propia sociedad, referentes por su buen comportamiento, su forma correcta de actuar y su sentido del respeto, la humildad, y la justicia. No me refiero a líderes políticos al estilo de lo que estamos acostumbrados, o personas de influencia que basen su actividad en la consecución de los objetivos personales, por encima del bien común: el concepto de líder va más allá de las connotaciones que tiene en nuestra sociedad, de marcado carácter competitivo, y en la que, por desgracia, todo vale, con el objetivo de quedar por encima de los demás. Los líderes del Shorinji Kempo son personas que no buscan su propio beneficio, pues como se lee en *Seigan (promesas):* «*Practicamos este arte para ayudar a los demás, nunca por puro prestigio o beneficio personal*».

3. Corrupción en España: la antítesis de las ideas de Kaiso

Pensemos por un momento en el clima de corrupción que se está viviendo en España desde hace años. No hace falta que ponga ejemplos, el lector sabe perfectamente

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que hay personas, de escasa calidad moral, que han aprovechado sus posiciones de influencia y poder para su propia satisfacción, perjudicando gravemente a la ciudadanía al quedarse con una gran cantidad de recursos económicos del país, que de otro modo habrían servido para dar a España más escuelas, hospitales, becas,… en definitiva, el daño que una persona puede hacer al país, si encontrándose en una posición de poder e influencia, la utiliza para su propio lucro, dándole igual el resultado negativo que esto puede tener en el desarrollo de la sociedad, es enorme. Creo que este ejemplo sirve para confirmar la idea de Kaiso de que todo depende de la calidad de las personas, y sólo con personas de calidad, con un gran corazón y un fuerte sentido de la justicia, un país puede levantarse, crecer, y desarrollarse en buenas condiciones.

El problema de este tipo de comportamiento ambicioso y egoísta está en que hemos confundido la libertad con la falta de responsabilidad, cuando es bien sabido que cuantas más libertades se tienen, mayores son las responsabilidades, para con uno mismo y para con los demás. Esto, a día de hoy, mucha gente no lo entiende, y creo que es un error de base el no inculcar adecuadamente estos valores, o que se permita que lleguen a posiciones de poder personas que no lo merecen, porque el poder debería ser para alguien a quien le importasen los demás por encima de sus propias ambiciones personales. Estoy convencido de que hay muchísima gente que, en estas posiciones, hace una labor encomiable, y casi me atrevería a decir que son muchas más las personas comprometidas con la sociedad que las personas vacías de ideales y carentes de la más mínima responsabilidad hacia los demás. El problema es que las acciones de ciertos individuos afectan de tal forma a las estructuras e ideales de la sociedad, que dejan tocado nuestro compromiso con los demás.

4. Agradecimientos

El autor de este artículo agradece a la World Shorinji Kempo Organization su apoyo y estímulo en la presentación realizada en el congreso, así como su consentimiento para poder exponer en este artículo estas ideas fundamentales sobre qué es el Shorinji Kempo. También agradece a la Federación Española de Shorinji Kempo que, a través de su Presidente, Carlos V. García Cruz, ha apoyado desde el principio la iniciativa de que la esencia del Shorinji Kempo pudiera exponerse más allá de los Dojos, en el volumen *"Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro"*.

Bibliografía

Shorinji Kempo Tokuhon, versión en español. Supervisado por la World Shorinji kempo Organization (WSKO). Publicado por: Federación Española de Shorinji Kempo (FESK), 2011.

Página Web de la World Shorinji Kempo Organization: www.shorinjikempo.or.jp/wsko/ [10 de marzo de 2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La risa en la cultura *bushi*

Gustavo Pita Céspedes
Universidad Autónoma de Barcelona

Palabras clave: *bushi*, samurái, risa, cultura japonesa, historia de Japón.

Resumen: La imagen más difundida del *bushi* se asocia al coraje, a la abnegación y a la violencia, es decir, a cualidades que tienen que ver con el lado más serio de la vida humana en el que no faltan los conflictos y las guerras. Sin embargo, la risa como reverso de la seriedad y el dolor acompaña a la cultura *bushi* desde sus mismos orígenes e históricamente impregna todas las dimensiones esenciales de su mundo: su vida cotidiana, sus actividades bélicas, lúdicas, artísticas e incluso gubernamentales. Nuestro trabajo tiene como propósito ofrecer una primera aproximación teórica a este tema usualmente ignorado de la risa en el mundo del *bushi* y contribuir a cambiar su imagen convencional con ayuda de ejemplos tomados de las diferentes esferas de su vida, recogidos en diversas fuentes históricas.

Keywords: *bushi*, *samurai*, laughter, Japanese culture, History of Japan.

Abstract: The most widespread image of the *bushi* is associated with courage, self-denial and violence, namely, with the more serious side of the human life, in which there is no shortage of conflicts and wars. However, laughter as the reverse of the seriousness and sorrow accompanies the *bushi* culture from the very beginning and historically permeates all dimensions of its world: everyday life, war, ludic, artistic, and even government activities. Our paper aims to provide a theoretical approach to this usually ignored topic of laughter in the word of the *bushi* and to contribute to change their conventional image by using examples from different areas of their life, gathered from different historical sources.

1. La metamorfosis de la imagen del *bushi*

De que la risa existió también en un mundo en apariencia tan serio como el del *bushi* no cabe la menor duda: hoy sabemos que la risa es consustancial a la existencia humana, que acompaña a la humanidad en su historia y que en sus características podemos reconocer el ascenso, florecimiento y decadencia de una cultura.

De esta manera, la existencia de la risa entre los *bushi* no constituye propiamente un problema. En cambio, sí lo son sus fuentes, sus vicisitudes históricas, sus modalidades y funciones, así como también su comprensión por la posteridad tanto en el propio Japón, como en Occidente, problemas que apenas alcanzaremos a esbozar en este ensayo debido a su pequeña extensión.

Debemos aclarar ante todo que al hablar de la risa nos referimos no sólo a la reacción psicofisiológica conocida por ese nombre, sino en un sentido mucho más amplio a la risa como fenómeno cultural, como un tipo particular de cultura con diversas manifestaciones y niveles, invisibles y visibles, desde la organización dual implícita de una sociedad hasta el carnaval, desde la carcajada hasta el humor, desde la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

risa espontánea e inocente, entretejida en las actividades cotidianas, hasta la risa autoconsciente de la comedia, las cuales se integran conformando una dimensión específica de la vida humana y una cosmovisión que nos revela el "aspecto irrisorio del mundo". Desde esta perspectiva la risa es un fenómeno histórico que varía según las épocas y se enriquece a lo largo del tiempo con numerosos estratos y matices. Su descubrimiento lo debemos ante todo a Mijail Bajtín, quien en la primera mitad del siglo XX trabajó con su círculo en la interpretación socio-cultural de las teorías de Freud, en particular, de su visión del chiste en relación con el inconsciente, y vinculó sus elaboraciones al problema filosófico de la relación dialógica del "yo" y el "tú" (Ivánov; 2009).[1]

Sin embargo, la imagen del *bushi* ha sido presentada muchas veces con una seriedad tan extrema que, como por compensación magnética, no ha podido dejar de generar su opuesto satírico-burlesco. Pero lo cierto es que hasta las opiniones de los *bushi* acerca del lugar que corresponde en su cultura a la seriedad y el respeto son fuentes indirectas para el estudio de su risa.[2]

Es acaso durante la época Edo, con la unificación del país y la centralización del poder, que pasa a un primer plano su imagen más seria, y son, por lo visto, los Tokugawa los que se encargan de conferir un tono de seriedad a toda la historia de su estrato desde sus orígenes. No obstante, como es conocido, la unidad y la paz se sostienen en la época sobre el balance de poder entre el *bakufu* y los dominios. De modo que la risa no desaparece sino que mantiene su vitalidad nutriéndose precisamente de esta dualidad. El contraste entre la seriedad y la risa podemos encontrarlo incluso en el contrapunteo entre confucianismo y zen, entre *shidō* y *bushidō.* Ahora bien, las peculiaridades que asume la cultura de la risa de los *bushi* durante la época Tokugawa se revelan de un modo muy especial en su ambigua relación con la cultura carnavalesca del barrio de Yoshiwara y, en particular, con el teatro *kabuki*. Un aspecto particular y poco estudiado de la cultura de la risa es referente a la proliferación durante esta época de las artes marciales como una cultura de la confrontación dual, que a su manera estructura su propio espacio de nivelación de las diferencias, y que como cultura de la interacción humana y modelación de la lucha en medio de la paz, no puede dejar de tener a su vez marcados matices lúdicos y cómicos.

En el período *bakumatsu*, la risa del *bushi* desafía el orden establecido por el *bakufu* y cuestiona la intromisión foránea. Al propio tiempo, al encarar la realidad de la civilización, las costumbres y la risa occidentales, el *bushi* se mofa de sí mismo como nunca antes y hasta se esfuerza por aprender con humor del extranjero.

Con el advenimiento de la época Meiji, la risa del *bushi* comienza a apagarse y su imagen se aligera como un humo espectral que disipa el viento del presente. Sin

1. En esa misma dirección trabajaron también estudiosos como Johan Huizinga y Jacques Le Goff, y en fecha más reciente, los integrantes de la llamada escuela semiótica de Tartu-Moscú, en particular, Viacheslav Vsiévolodovich Ivánov (Ivánov 2009).

2. Yagyū Munenori demuestra su buen humor al criticar, por ejemplo, a las personas que *«leen libros confucianos y adquieren fijación con la palabra reverencia (敬). Cuando ponen ese concepto por encima de los otros y viven según él la vida entera, hacen que sus mentes se parezcan a gatos amarrados (つなぎ猫)»* (2007:61).

embargo, todavía por buen tiempo entre la humareda se oye resonar la risa de hombres como Yamaoka Tesshū, Saigō Takamori o Fukuzawa Yukichi. Es un vástago de los escarnecidos *bushi* de Nambu, Nitobe Inazō, quien se encarga hacia las postrimerías de la época de resaltar y difundir los rasgos más serios, éticamente sublimes del *bushi*, y es acaso precisamente por eso que la risa no deja de aflorar en los labios del *bushi* ni siquiera en las páginas de su clásico libro.[3]

La severidad ética de la imagen se atenúa posteriormente en la época Taishō en obras como la de Akutagawa Ryūnosuke, pero no por mucho tiempo. En breve, la imagen del *bushi* como samurái es usurpada por el fascismo japonés, que militariza su figura y reduce su riqueza de matices a la disciplina y abnegación del soldado.

La bomba de Hiroshima y Nagasaki hace estallar la imagen del *bushi* con el fulminante efecto de una carcajada, pero más tarde, llevada con la intervención americana al otro extremo, el de lo ridículo, acaba por volver a despertar primero inquietud y luego añoranza. Puede decirse que en la época Shōwa, durante el período de la posguerra, hay en este sentido un antes y un después del espectacular *seppuku* de Mishima. Quizás fue en él donde encontró la imagen del *bushi* su "muerte trágica" y acaso es sólo ahora que estamos en condiciones de despedirnos con alegría del pasado simbolizado en ella.

2. Condicionantes históricos de la risa *bushi*

Los brotes de la cultura de la risa asoman en el mundo del *bushi* desde sus mismos orígenes, es decir, desde su ascenso a finales de la época Heian como fuerza de transformación histórica. Están ya presentes en la rebeldía de Taira-no-Masakado, tanto en su proyecto de independencia de Bandō, como en su desafío a la corte imperial al autoproclamarse *shinnō* (新皇) equiparando su poder al del *tennō*. En lo sucesivo, el mundo del *bushi* se diversifica internamente y esta misma actitud irreverente se manifiesta no tanto en su relación con la corte, sino sobre todo en la rivalidad entre los propios colectivos de guerreros que se disputan la supremacía. Tras la definitiva victoria de los Genji, la semilla de la insubordinación al emperador, y por tanto, de la risa ante el orden establecido, sigue viva bajo una apariencia de recato y sumisión en el paralelismo entre Kioto y Kamakura como ejes complementarios de poder. Entre tanto, el florecimiento del *dengaku*, el *sarugaku* y la *renga* despliega un espacio de suspensión temporal de las diferencias donde el *bushi* interactúa con representantes de los más diversos estratos.

Sin embargo, la época en la que la cultura de la risa alcanza entre los *bushi* su apogeo y su autoconciencia artística en la comedia es la de Muromachi, y para ello hay varias razones. En primer lugar, es en ella que maduran definitivamente los ideales propios de este estrato social que hasta entonces había tenido que vivir y ejercer el

3. Así, leemos en su *Bushido. The Soul of Japan*: «*A truly brave man is ever serene; he is never taken by surprise; nothing ruffles the equanimity of his spirit. In the heat of battle he remains cool; in the midst of catastrophes he keeps level his mind. Earthquakes do not shake him, he laughs at storms. […] There is even a sportive element in a courageous nature. Things which are serious to ordinary people, may be but play to the valiant*» (2000:33-34).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

poder en un segundo plano, como guardián de los ideales de la nobleza imperial. En la nueva época, en cambio, además de destronar a la autoridad tradicional y consolidar su propio poder, a los *bushi* les toca a su vez confrontar sus ideales con la testaruda realidad social. En segundo lugar, es en la era Muromachi que se conforman el *Nō* y el *Kyōgen*. En tercer lugar, en ella florece la cultura popular que impregna las más amplias capas del estrato *bushi*. En cuarto lugar, se desarrolla la cultura del dominio, y en sus marcos, la interacción más multilateral y directa entre los *bushi* y el pueblo, en tanto que, por otro lado, se activa la confrontación entre las culturas de los diferentes señoríos. En quinto lugar, para el desenvolvimiento de una cultura de la risa, sobre todo entre las capas altas y osificadas por el peso y seriedad de las funciones de gobierno del estamento *bushi* resulta en esta época de esencial importancia la interacción con la cultura *zen*. Es muy significativo que a partir del siglo XVI, bajo el gobierno del primer unificador Toyotomi Hideyoshi, se establecen en las ciudades espacios alternativos de esparcimiento conocidos como *yūkaku* (遊郭) o barrios de placer.

La era Muromachi es en muchos sentidos una época de duplicidades: así, por ejemplo, el *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu crea en el ámbito de la cultura *bushi* una suerte de "duplicado especular" de las ceremonias tradicionales de la corte. Incluso en lo sucesivo, un autodenominado *kubō* de Kamakura llega a rivalizar con el *kubō* de Muromachi (Ebara; 2003). Por lo demás esta época resulta especialmente fecunda para el despliegue de la risa *bushi* y abunda en manifestaciones carnavalescas desde la desafiante teatralidad de la actitud conocida como *basara* hasta la risa militante de *gekokujō*. Esta risa *bushi* de Muromachi, tan potente como contagiosa, se sigue escuchando aun después de la victoria de Ieyasu en Sekigahara, mientras perdura la rivalidad entre los Toyotomi y los Tokugawa, entre Edo y Ōsaka. Pero con el establecimiento de la paz, la risa *bushi*, lejos de extinguirse, reencarna en nuevos espacios, actitudes, espectáculos y protagonistas.

Con todo, no es menos cierto que la actitud irreverente, los dobles y dualidades no llegarían a estructurarse en una *cultura* de la risa sin el complemento del principio opuesto, es decir, la actitud conciliatoria, la búsqueda de la organización y el orden. Pero es que tampoco sin la existencia de ese componente o tendencia desde etapas muy tempranas, la cultura *bushi* no podría haber llegado a estructurarse siquiera como cultura. De esta manera, desde el inicio, la cultura *bushi* se caracteriza, de un lado, por una tendencia bélica, marcial, destructiva, en tanto que, de otro, por una tendencia organizadora, creadora de orden, es decir, constructiva. La armonización de estas dos tendencias de carácter opuesto sostiene la posibilidad de conjugar dos términos tan incompatibles como "cultura" y "guerra" y esa armonización es la que encontramos tras la voluntad de diálogo y coexistencia con la corte imperial de Minamoto-no-Yoritomo, tras la capacidad de unificación política de Ashikaga Yoshimitsu, tras la habilidad para integrar las individualidades más disímiles de Takeda Shingen, tras la proverbial paciencia de Tokugawa Ieyasu, tras la dialéctica del sable que mata y vivifica de Yagyū Munenori, en resumen: tras ese balance entre *bun* (文) y *bu* (武) que permite la subsistencia del mundo del *bushi* y que desde épocas remotas quedó plasmado en el ideal de *bunburyōdō* (文武両道). Pero es que también sobre la mayor o menor posibilidad, la

elevada o ínfima capacidad para establecer un balance entre las funciones constructiva, conciliadora, regeneradora y destructiva, humilladora y aniquiladora de la risa es que se despliega toda la gama de sus manifestaciones desde la comedia a la sátira, desde la chanza al sarcasmo.

En resumen, puede decirse que la posibilidad de una cultura *bushi* de la risa dimana en última instancia del peculiar modo de existencia y actividad de su principal agente, que se desenvuelve siempre entre los extremos opuestos de la vida y la muerte, el centro y la periferia, la paz y la guerra, el orden y el desorden, el pueblo y la aristocracia.

3. Épocas de la cultura *bushi* de la risa

Ahora bien, ¿cómo se conforma históricamente dicha cultura, quiénes son sus fundamentales protagonistas, cuáles son sus portadores, niveles, principales espacios y funciones?

En una etapa remota, sus sujetos son los llamados *tsuwamono* (兵) y luego los propios *bushi*, entre ellos, los *buke-no-tōryō* (武家の棟梁) o líderes unificadores de los colectivos guerreros. Posteriormente, surgen nuevos protagonistas como los *daishōgun*, pero también sus vasallos en los diferentes niveles. La época Muromachi es especialmente prolija en portadores de la risa *bushi* y agrega a los anteriores nuevos héroes como los *basara-daimyō*, los miembros de las alianzas conspirativas *ikki* (一揆), los *sengoku daimyō* y sus subordinados, pero también los samuráis errantes, los *rōnin* practicantes de *mushashugyō* (武者修行), por sólo mencionar algunos. En la época Edo, despuntan nuevas figuras como los vasallos a un tiempo díscolos, abnegados y sagaces conocidos como *kusemono* (曲者), y asimismo, los practicantes de *bujutsu* o *bujutsuka*, tanto los maestros o *shihan* y sus discípulos, como sus retadores, los llamados *dōjō-yaburi* (道場破り). Por último, sin duda merecen ser incluidos en esta lista los virtuosos esgrimistas, los *kenkaku* (剣客), e incluso los patriotas o *shishi* (志士) del período *bakumatsu*.

En un inicio, cualquier ámbito, desde las ferias populares hasta los campos de batalla o los palacetes de los señores, resulta indistintamente bueno para el ejercicio de la risa. Pero con el paso del tiempo se crean espacios específicos para su cultivo y práctica, como los *yūkaku* (遊郭) o barrios de placer, los escenarios teatrales, las *kaguemachaya* (陰間茶屋), sin excluir de esta enumeración los *keikoba* (稽古場) para la práctica del *bujutsu*. Esta distinción de espacios privativos de la cultura de la risa marcha a la par que el proceso de su profesionalización y segregación de la cultura popular como su matriz original, y de su tránsito del ámbito de la oralidad al de la escritura, donde la cultura de la risa se objetiva en nuevos portadores como la literatura impresa, el *ukiyo-e* y, en particular, la *shunga.*[4]

4. Podía funcionar como una especie de talismán o *kachi-e* (勝絵) cuando era llevado por el samurái a la guerra, en una caja o escondido bajo la armadura, en calidad de amuleto para garantizar su segura victoria.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Examinada desde la perspectiva funcional, la cultura *bushi* de la risa cumple históricamente con una gama considerablemente amplia de funciones. En primer lugar, la risa podía definir el lugar del individuo en la jerarquía social. Según el *Gikeiki*, cuando en el año 1187 Minamoto-no-Yoritomo convocó a Kamakura al monje budista Shōkō para interrogarle por haber dado refugio a Minamoto-no-Yoshitsune, lo primero que hizo antes de dirigirle la palabra fue reírse mientras abría desmesuradamente los ojos[5]. En segundo lugar, la risa era un medio de ganar aliados. Así, por ejemplo, entre los preceptos que, en medio de las sinuosidades de mediados de la época Muromachi, Ise Sadachika (1417-1473) escribió para su hijo Sadamune, le aconsejaba a éste que estimara las virtudes del vino como mediador en las relaciones humanas: *«Agasajar a las personas con sake* –escribía– *nos acerca a ellas.» «Por detestable que te resulte un individuo debes acceder a verlo, pero entonces que no adivine lo que sientes. Por ambiciosa que sea una persona, si le tratas afablemente cambiará su opinión sobre ti y se te someterá»* (Sagara; 2004:29-30).

En tercer lugar, la risa ayudaba a consolidar los colectivos *bushi*[6]. A juzgar por los testimonios recogidos en el *Kōyōgunkan*, la risa no faltaba en las conversaciones que Takeda Shingen (1521-1573) solía tener con sus vasallos en el templo de Sekisuiji. En cuarto lugar, la risa es un medio de conocimiento y previsión del comportamiento de los individuos. Así, en ese mismo texto el generalísimo del clan Takeda explica cómo actuará en la edad adulta un niño que ríe mientras escucha a tres avezados samuráis conversar sobre sus experiencias en las batallas. En quinto lugar, la risa es un medio de enfrentar la muerte. Ríe calmadamente el *bushi* del dominio de Tosa, Nishimura Saheiji (1845-1868), segundos antes de realizar el *seppuku* al que se le condena por haber participado en el incidente de Sakai[7]. En sexto lugar, la risa funciona como una manera de desafiar la autoridad y el orden social establecido, de lo cual podemos encontrar numerosos ejemplos en el *Taiheiki*. En séptimo lugar, la risa sirve como medio de reconocimiento y estudio de los defectos propios, tal y como la vemos funcionar, verbigracia, en la obra *Daimyō Katagi*, de Matsudaira Sadanobu (1759-1829)[8]. En octavo lugar, la risa permite al *bushi* despedirse alegremente del pasado y abrirse a lo nuevo. Tal era, por ejemplo, la risa de Fukuzawa Yukichi (1835-1901), quien junto con su hijo Ichitarō publicó en 1892 una edición anglo-japonesa de chistes con la intención de facilitar y amenizar a sus compatriotas el aprendizaje de la lengua inglesa. En noveno lugar, merced a la diversidad de sus lenguajes, la risa ayuda a compensar y suavizar los rigores de una práctica austera. Así, por ejemplo, incluso en el caso de un *bushi*

5. Según el *Azumakagami*, la entrevista tuvo lugar el 8 de marzo del año tercero de Bunji (1187).

6. A lo cual contribuía asimismo la burla sobre las costumbres de señoríos ajenos. El testimonio número 49 recogido en el tomo primero de *Hagakure* nos cuenta de un individuo que devino objeto de burlas (物笑ひ) cuando tras varios años de servicio en Ōsaka regresó a su señorío y se presentó hablando el dialecto de Kamigata en la oficina del gobierno dominial (2004:43).

7. La burla alcanza literalmente el nivel de lo grotesco en el primero de estos suicidios rituales, cuando Minoura Inokichi (1844-1868) tras abrirse el vientre muestra sus entrañas a los franceses.

8. En algún sentido, jocosa parece también la actitud que asume Tokugawa Ieyasu, cuando a sus treinta y un años manda que lo retraten con aspecto acongojado tras su aplastante derrota frente a Takeda Shingen en la batalla de Mikatagahara (1573).

célebre por el rigor de su práctica y la rectitud de su camino como Miyamoto Musashi, podemos encontrar la presencia de la cultura de la risa. Y es que para el estudio de su figura disponemos no de uno, sino de al menos tres lenguajes: el de sus textos, el de las formas establecidas de su arte marcial, pero también el de sus obras de arte, sobre todo el de sus pinturas en las que se revela su sentido del humor y alegría de vivir[9]. Y es a través de sus trazos que podemos captar a plenitud asimismo la gracia y el goce de sus movimientos, cualidades que suelen esfumarse con facilidad tras la velocidad y exactitud de ejecución de las técnicas marciales.

Por último, hay que decir que, en general, la risa tiene una función muy especial –constructiva, creativa e integradora– en una sociedad dividida en estratos. Allí donde cada estamento está caracterizado de la mañana a la noche y de los pies a la cabeza, con su particular atuendo y maneras, resulta muy conveniente que en ciertas situaciones y contextos el atavío se revele como "disfraz". Es, por lo visto, entre estos personajes pintorescos e íntegros, pero "fosilizados", donde la risa mejor cumple su función revitalizadora. La risa permea transversalmente un mundo cuadriculado en estatus inamovibles, permitiendo entre ellos la interacción comunicacional y con ella el flujo de la savia experiencial. En este sentido, es acaso en la sociedad medieval donde la risa y lo popular cumplen con su función de la manera más definida. Hasta los señores devienen parte del pueblo, cuando cada noche se despojan de sus "disfraces" para ir a la cama, o cuando sin tapujos conversan a solas consigo mismos. Por elevado que sea su rango, por rancia que sea su alcurnia o extensa su erudición, en sus momentos de autosuperación crítica, "los de arriba" tienen que zambullirse hasta disolverse en el elemento revitalizador de *lo popular.* Desde este punto de vista, lo popular constituye el alma viva de todos y cada uno sin distinción.

Cuán diferente parece todo en la sociedad actual. Con frecuencia da la impresión de que en ella la risa es lo superficial, y de que lo popular es, a la inversa de la sociedad feudal, como un uniforme que las personas visten para atreverse a dirigirse la palabra. En su actividad social la gente encarna, al parecer, roles "desalmados", descoloridos y fundamentalmente anónimos, mientras que en su así llamada "vida individual" permanece aislada y vacía. Y cuando el individuo común está por fin a solas, se trata a sí mismo con la solemnidad que se dispensa en público a un gran señor. En una sociedad donde la interacción vital de las personas íntegras es suplantada por la comunicación de individuos "parciales", atomizados y reducidos a sus funciones profesionales, acaso sea en los guiños de los disfraces de feria donde podamos todavía encontrar alguna seña de la risa y lo popular.

Bibliografía

EBARA, Masaharu (ed.). (2003), *Historia epocal de Japón 11. La época de los ikkis.* Tokio, Ishikawa Kōbunkan. [榎原雅治(編) (2003)『日本の時代史11・一揆の時代』、東京、吉川弘文館].

9. Así lo sugiere W. S. Wilson (2006).

IVÁNOV, V. Vs. (2009) *"Obras escogidas sobre semiótica e historia de la cultura."* Tomo 6. Moscú, Znak. Páginas 103-226. [Иванов, В. В. (2009) Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 6. Москва. Знак. Стр. 103-226]

MATSUDAIRA, Sadanobu (1983), "Daimyō Katagi". En: *Monumenta Nipponica*, volume XXXVIII, Number 1, Spring, pp. 38-48.

MATSUOKA, Shimpei (2004); *El cuerpo del Utague. De Basara a Zeami.* Tokio, Iwanamigendaibunko [松岡心平 (2004) 『宴の身体。バサラから世阿弥へ』、東京、岩波現代文庫].

NITOBE, Inazo (2000); *Bushido. The Soul of Japan*. Tokyo, Charles E. Tuttle Co., Inc.

SAGARA, Tōru (2004); *El pensamiento de los bushi.* Tokio: Perikansha [相良亨 (2004) 『武士の思想』、東京、ぺりかん社].

WILSON, W. S (2006), *The Lone Samurai. The Life of Miyamoto Musashi.* Tokyo, New York, London, Kodansha International.

YAGYŪ, Munenori (2007) Libro de la tradición estratégica del clan. Tokio, Iwanamishoten [柳生宗矩 (2007) 『兵法家伝書』、東京、岩波書店].

Gikeiki. Web de la Biblioteca Electrónica de Literatura Japonesa: http://www.j-texts.com/chusei/kgikeir.html [20/03/2014].

Hagakure. Edición crítica a cargo de TETSURŌ, W. y TETSUSHI, F. (2004). Tokio: Iwanamishoten. [『葉隠』和辻哲郎・古川哲史校訂(2004)、東京、岩波書店].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Una reconsideración del rol de la tradición como crítica social en la obra *Ryūtandan* de Izumi Kyōka

Alejandro Morales Rama
Sophia University (Tokyo)

Palabras clave: Izumi Kyōka, Kokugo, Tradición, Discriminación, Ryūtandan.

Resumen: La tradición literaria japonesa, con el *Genji Monogatari* como máximo exponente, ha sobrepasado el marco literario paulatinamente teniendo un impacto decisivo en el pensamiento e imaginario japonés. Izumi Kyōka (1873-1936) fue un autor de espíritu romántico considerado por sus contemporáneos como una reliquia del pasado por su celoso uso de la tradición literaria de Edo. Esta comunicación se centra en la obra *Ryūtandan* (1896) y propone una reconsideración del papel de la tradición en la obra de Kyōka. La tradición vendrá dada a través del uso del lenguaje, un estilo pseudo-clásico enraizado en la tradición del *Genji Monogatari*. La comunicación ofrece como contexto histórico la realidad lingüística de la era Meiji y los esfuerzos por unificar habla y escritura tanto en el ámbito literario como político con la creación del concepto de *kokugo* (lengua nacional) como madre de la nación. Esta presentación indica como Kyōka explora en su obra una alternativa a esa madre y la encuentra en figuras del pasado: bellas mujeres y deidades budistas. Como conclusión indica que esta búsqueda está firmemente ligada a la crítica de la nueva sociedad de Meiji, en particular en su crítica a la discriminación y desigualdad que ésta generó.

Keywords: Izumi Kyōka, *kokugo*, Tradition, Discrimination, Ryūtandan.

Abstract: The Japanese literary tradition, of which *Genji Monogatari* is its most prominent example, has surpassed the literary framework and started to have a decisive impact in the Japanese thought and collective imagination. Izumi Kyōka (1873-1936) was an author of a Romantic spirit that was considered by his contemporaries as a relic of the past for his excessive use of the Edo tradition. This paper focuses on the work *Ryūtandan* (1896) and proposes a reassessment of the role of tradition in Kyōka's oeuvre. Tradition is handed down through language, a pseudo-classic style that is rooted in the tradition of the *Genji Monogatari*. This paper offers as a background the linguistic reality of the Meiji era, when there was a movement to unify speech and writing both in the literary and political spheres through the creation of the concept of *kokugo* (national language) as the mother of the nation. Kyōka explores on his work an alternative to that mother and he finds it in the images of the past and Buddhist deities. It concludes that this search is related to a critique of the new Meiji's society, particularly the discrimination and inequalities that it generated.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1. Introducción

Izumi Kyōka (1873-1936) fue un novelista y dramaturgo posteriormente aclamado como uno de los grandes autores de la literatura fantástica japonesa, pero que fue bastante incomprendido en su época debido a su tendencia a ir contracorriente. La historia que nos centra hoy, *Ryūtandan* (sobre un dragón en las profundidades) narra las experiencias del niño protagonista, Chisato, cuando se escapa de casa hacia la

montaña en una búsqueda de la madre perdida. El niño se pierde por culpa de un campo interminable de azaleas; de esta manera llega a un santuario en la montaña donde conoce a unos niños descastados *(eta o hinin)*. Debido a la oscuridad tiene miedo y cree ver monstruos. Allí conoce a una misteriosa mujer pero la pierde de vista, al igual que a su hermana cuando le va a buscar allí. Al huir asustado de ese lugar se desmaya y se encuentra al despertar en casa de la bella mujer misteriosa en el valle de los nueve ecos y pasa una noche surreal allí. A la mañana siguiente vuelve al pueblo, donde es castigado como si estuviera poseído por un zorro o un espíritu maligno y es denostado por el resto del pueblo. Tras una ceremonia de exorcismo Chisato se recupera pero una terrible tormenta inunda el valle de los nueve ecos donde vive la bella mujer y no puede volver a verla jamás.

Ryūtandan se publicó por primera vez en la revista Bungei Kurabu en 1896 junto a otras cinco historias seleccionadas por Ozaki Kōyō, el maestro de Kyōka. El investigador Oka Yaosu nos indica que, de estas "seis bellezas seleccionadas", cinco de ellas están escritas en un estilo coloquial, es decir, en el denominado *genbun itchi* (unión del habla y la escritura) mientras que sólo Kyōka decidió ir a contra corriente y escribió su obra en un pseudo-japonés clásico *(gikobun)*. Oka nos indica que gracias a ello esta es la única obra que nos recuerda totalmente al estilo del *monogatari* de por ejemplo, el *Genji Monogatari*, y demuestra la intención de Kyōka de alinearse con la tradición literaria japonesa (Oka, 1989:2-3). Sin embargo no nos da un motivo de por qué quería acercarse a la tradición, ni tampoco de la significancia de que eligiera un estilo *gikobun* sobre *genbun itchi*, sobre todo porque al año siguiente escribió su famosa obra *Kechō* completamente en estilo coloquial. En este ejemplo podemos ver claramente las terminaciones verbales del japonés clásico que aparecen en *Ryūtandan*:

> ちかまさりせる面けだかく、眉あざやかに、瞳すゞしく、鼻やゝ高く、唇の紅なる、額つき頬のあたり臈たけたり。こは予てわがよしと思ひ詰めたる雛のおもかげによく似たれば貴き人ぞと見き。年は姉上よりたけたまへり。知人にはあらざれど、はじめて逢ひし方とは思はず、さりや、誰にかあるらむとつく〲みまもりぬ。(Kyoka; 1989:17)

2. El japonés en Meiji: *Genbun itchi* y el idioma nacional como madre

El *genbun itchi* es un movimiento que duró desde principios del siglo XIX hasta 1946 y que quería unificar el lenguaje hablado y escrito ya que con la llegada de Occidente y su tecnología se hizo indispensable poder transmitir la nueva información de manera rápida y eficiente. La situación lingüística en Japón no era la más idónea para este propósito, ya que desde el siglo trece y catorce la diferencia entre la lengua hablada y la escrita se hizo aparente y se acentuó con el paso de los siglos. El motivo fue que los que escribían literatura en la época o eran monjes o nobles y mantenían las formas arcaicas de Heian en lugar de añadir coloquialismos de su propia época. Hasta Meiji existían cuatro tipos de estilos literarios mayoritarios: *kambun* (chino clásico, usado para textos oficiales), *sōrōbun* (estilo epistolar, como *kambun* pero simplifica-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

do), *wabun* (el estilo de la poesía *waka*, etc) y *wakankonkōbun* (mezcla de *kambun* y *wabun* que se usaba en la literatura por ejemplo de *Kōyō*). Además en el habla había tantas diferencias entre el lenguaje de las distintas clases que tan solo con oír cómo hablaba alguien era suficiente para saber a qué clase pertenecía. Se hizo necesario crear un lenguaje que pudiera ser hablado por un "ciudadano anónimo", de manera que se favoreciese una "igualdad" entre los ciudadanos a través del lenguaje. (Lee; 2010:39) Este movimiento se encontró con diversos problemas, como por ejemplo la obstinación por parte de las clases dirigentes en el uso de *kambun* para edictos gubernamentales. Pero sobre existía el problema de decidir cómo debía ser ese lenguaje escrito, ya que los diferentes dialectos eran a veces incomprensibles entre sí. Tras una primera fase hasta 1887 en la que eruditos hicieron propuestas y se intentó introducir esta forma en los libros de texto, varios literatos participaron activamente y esto favoreció la aceptación de este estilo entre el público. Especial mención merecen Futabatei Shimei con su *ukigumo*, y sobre todo Yamada Bimyō, que para 1888 ya había publicado varias novelas en el estilo *genbun itchi* y, que además, contribuyó con varios artículos en diversas revistas en su defensa. El surgimiento del movimiento naturalista en el cambio de siglo terminó de afianzar este estilo como el preferido para la novela moderna. De hecho fue Yamada Bimyō el que propuso el dialecto de Tokio como el modelo para el japonés *genbun itchi*, ya que consideraba que era el más extendido y elegante (Twine; 1978:346).

Sin embargo, el movimiento *genbun itchi* no sólo tuvo este objetivo y función. De acuerdo con el investigador Lee Yeounsuk el movimiento *genbun itchi* comenzó a formar parte de una ideología mayor: la ideología nacionalista que quería luchar por la creación del *kokugo* (lenguaje nacional) y *kokka* (nación). La figura más importante en este movimiento es Ueda Kazutoshi, un lingüista que fue a estudiar a Alemania y volvió a Japón con todas las ideas de la lingüística moderna. Expuso sus ideas en una serie de charlas en 1894 tituladas *"kokugo to kokka to"* (¿qué es el lenguaje nacional y la nación?) y *"kokugo kenkyū ni tsuite"* (acerca de la investigación sobre el lenguaje nacional). Se publicaron en 1895, un año antes de la publicación de *Ryūtandan* y se convirtieron en objeto de debate en algunos periódicos nacionales. Se debe destacar que Ueda unió la idea de lengua nacional con la sangre y con el concepto de nación, de manera que el lenguaje nacional se considerase como algo recibido de manera "natural", uniendo a todos los ciudadanos bajo el cuerpo estatal *(kokutai)*. Al mismo tiempo Ueda consiguió hacer de un concepto artificial de nación fuera considerado como natural. La manera de lograrlo era a través de crear una idea de la nación como familia, y el lenguaje nacional como madre. Para tal efecto importó el concepto alemán de *"Mutterspache",* o lengua materna (Lee, 2010:91). Apeló en sus escritos a los sentimientos de nostalgia de su audiencia y ofreció una imagen de la lengua nacional como una madre bondadosa y benévola, mientras que el emperador era el padre de la nación, estricto y serio (Lee, 2010:92). De esta manera el nuevo ciudadano japonés se veía inmerso en un sistema familiar al que no podía negar su completa y absoluta sumisión, debido también a la estricta moral confuciana. Toda esta idea está relacionada íntimamente con un concepto de hogar que se debía crear también: la nación se convierte en el nuevo hogar de los japoneses, substituyendo en autenticidad al hogar natural: el pueblo o "mura" al que pertenecían hasta ese momento. La idea de nación debía adquirir

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

todos los sentimientos de nostalgia que se adherían al *furusato*. Estas ideas llevadas al extremo derivaron en el nacionalismo fascista de los años treinta.

3. La búsqueda de una madre alternativa en Ryūtandan

Kyōka se niega en principio a utilizar ese nuevo lenguaje *genbun itchi* que estaba asociado a la modernidad y al concepto de *kokugo* como madre. En su lugar, en esta historia realiza una búsqueda propia de lo maternal en el lenguaje de antaño y sus símbolos, una alternativa a esa lengua "materna" moderna que le permitirá explorar la imagen de la madre a través de los ojos del niño protagonista, Chisato. Tres serán las figuras femeninas que se encuentre: su hermana mayor, la misteriosa mujer de los nueve ecos y la figura budista de la madre de Buda: *Maya*.

Chisato ha perdido a su madre hacía tres años y desde entonces está a cargo de sus tíos, que son sus guardianes, y de su hermana mayor. Su hermana toma el papel de su madre pero solo para imponerle límites y prohibiciones, como la de no ir al campo de las azaleas al que se escapa Chisato al principio. Sin embargo, por más que Chisato intenta beber del pecho de su hermana, ésta le regaña y no se lo permite. El motivo es simple: aún no es físicamente capaz de ser madre. La investigadora Ichikawa Hiromi nos indica que Chisato esperaba que ella fuera omnisciente y fuera capaz de protegerle ante cualquier peligro (Ichikawa, 2011:5), sin embargo, no es capaz de evitar que escape, no es capaz de protegerle contra los peligros que le esperan en la noche y lo que es aún peor, no le reconoce cuando se encuentran junto al santuario porque Chisato tiene la cara hinchada por el picotazo de un escarabajo tigre. Además, su hermana duda de él y le cree loco y poseído cuando regresa al pueblo, y al alinearse con el pensamiento del pueblo se produce una escisión entre ambos. Pese a la reconciliación que tienen tras el exorcismo, ella jamás podrá ser su madre.

La mujer de los nueve ecos es la figura que Kyōka parece querer ofrecernos como la madre ancestral alternativa a la de la modernidad. El lugar en el que vive es indicativo: unas montañas primigenias, un espacio sagrado que en la obra de Kyōka siempre representa un pasado que subyace y subvierte a la modernidad. Además esta mujer es capaz de ayudar a Chisato, le rescata y ofrece cobijo durante una noche en su casa. Parece saberlo todo y le explica el por qué de que su hermana no le hubiera reconocido. En este aspecto parece satisfacer las características que Chisato busca en la madre ideal (Ichikawa, 2011:8). Veamos cómo aparece reflejada:

> *«Me dijo e inclinó suavemente la cabeza. Vista así de cerca, su cara era noble, sus cejas bien definidas, los ojos claros y serenos, la nariz orgullosa, los labios escarlata, y la zona de la frente y los pómulos tenían una belleza elegante y refinada. Se parecía a una muñeca que tenía yo hace tiempo y que me gustaba mucho, por eso pensé que sin duda tenía el aspecto de una persona de la nobleza. Era mayor que mi hermana, y aunque no era nadie que yo conociera tampoco me dio la sensación de que fuera la primera vez que la veía. ¿Quién podía ser? Intenté escrudiñar cada detalle.»* (Kyōka; 1989:19, traducción propia).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

«Siempre que le intentaba palpar los pechos me regañaba. Ya habían pasado tres años desde que mi madre dejó este mundo, pero no había podido olvidar el sabor de la leche materna. Pero ¡cuán diferente era esto a la leche de mi madre! Las perlas que goteaban en mi boca eran como una nieve ligera, enseguida que tocaban mi lengua desaparecían sin llegar a tocarla, y solo mi saliva rebosaba dentro de mi boca.» (Kyōka; 1989:20, traducción propia).

En la descripción impresionista que hace Chisato, el rostro de la mujer se parece al de una muñeca que él tenía de pequeño, por lo que da una sensación de familiaridad y seguridad que solo una madre puede producir. Además, le da el pecho como si fuera su madre y en un duermevela delirante Chisato la ve morir (o la imagina morir) con la misma muerte que su madre. Se convierte pues, en un negativo a la madre fallecida y, por tanto, su cuerpo es irreal. Esto se refleja en el hecho de que al beber de su pecho solo consigue beber su propia saliva. Acaban separándose y ella muere al inundarse el valle de los nueve ecos debido a una terrible tormenta que sucede justo al mismo tiempo que el exorcismo de Chisato. Keiko Suzuki apunta muy bien al origen de este desastre natural, ya que ese mismo año hubo un terremoto con un tsunami devastador que arrasó la costa de *Tohoku* dejando miles de muertos. Esta noticia apareció en todos los periódicos junto a ilustraciones detallando los efectos del agua que acabó obsesionando a Kyōka en todas sus obras posteriores. Esta tormenta crea unas profundidades (*fuchi*) a las que un Chisato ya adulto se queda mirando pensativo: esta mujer queda en la memoria de Chisato para siempre como la madre ideal, aunque no lo sea.

La tercera figura es la de *Maya*, madre del Buda histórico *Shakyamuni*, que aparece en la forma de una estatua durante el exorcismo. Aunque hay cierto debate sobre a quién pertenece la estatua que ve Chisato, hay cierto consenso para indicar que es o bien Maya o bien la deidad de la maternidad *Kishibojin*. Veamos como es descrita en la obra:

«Un semblante tan digno y bello que no podía describirse con palabras, las mangas de nubes, y en su hakama de bruma titilaba un collar, sus elegantes brazos reposados sobre sus pechos de alhaja, sujetaban a un bebé que se acurrucaba contra ellos. Al mirar hacia arriba vi que sonreía, y entonces unas manos afectuosas se posaron sobre mis hombros, era mi hermana que estaba rezando.» (Kyōka; 1989:31, traducción propia).

Su imagen es la que realmente funciona durante el momento de su exorcismo budista. Mientras que los cantos de los monjes solo le producen dolor por su estruendo, la imagen de *Maya* con el bebé le ofrece la imagen eterna de la relación madre/hijo, una imagen religiosa real unida a lo que Mita Hideaki llama el principio cultural de lo maternal (*bosei genri*) que precede y se opone a la invención estatal moderna unida en realidad al principio paternal, presente en Japón con el confucianismo y reforzado por ideas de occidente y que tiene como símbolo absoluto la imagen del emperador. En todo caso, esta imagen le devuelve la cordura y se une de nuevo a su hermana mayor, sin embargo, en sí misma no puede convertirse en su madre.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Conclusiones

¿Qué es lo que busca realmente Kyōka entonces con este lenguaje arcaico y su búsqueda de una figura maternal también unida a principios primigenios y religiosos? Kyōka en esta historia se está revelando precisamente contra la comunidad moderna que se creó en Meiji. En el capítulo titulado "El Hogar" descubrimos que Chisato huye de su casa y de su pueblo porque le falta una madre. Al contrario de lo que Ueda nos ofrece, el hogar de Chisato no es un remanso de paz. En su lugar, tenemos un lugar en el que Yashirō, el tío de Chisato, le maltrata y castiga acusándole de estar poseído por un zorro o un espíritu diabólico. Además, todo el pueblo le vigila y le oprime, un hecho que Chisato repite una y otra vez, criticando duramente las actitudes discriminatorias que tienen en contra suya y en contra de los niños descastados que conoce al principio de su aventura. Es esta opresión y no un espíritu diabólico de las montañas lo que finalmente vuelve loco al niño.

Sin embargo, Kyōka está reproduciendo la misma actitud de Ueda, ya que está buscando crear de manera artificial o literaria una figura materna ideal. La diferencia radica en que Kyōka es consciente de ello y precisamente por eso la historia finaliza sin que Chisato pueda conservar ninguna de las dos figuras en las que podría haber encontrado a su madre: esa imagen se colapsa y queda sumergida bajo las aguas de las profundidades creadas por el desastre natural. La madre ideal es solo una memoria, pero al contrario que la imagen de la madre que Ueda y el gobierno Meiji promovieron, esta imagen es de carácter individualista y además anti-moderna.

Bibliografía

ICHIKAWA, Hiromi (2011), "Hizai haha wo motomeru monogatari – Izumi Kyōka Ryutandan ron", Tokyo Joshi Daigaku Kiyō Ronshū*,* 61-2, pp. 1-24.

KOSHINO, Itaru (1987), "Ryūtandan no shōkai". En *Ronshū Izumi Kyōka,* editado por Izumi Kyōka Kenkyūkai. Tokyo, Yūseidō.

KYŌKA, Izumi (1989), "Ryūtandan" in *Izumi Kyōka Zenshū* vol.3*,* 1-33. Tokyo: Iwanami Shōten.

LEE, Sheounsuk (2010), *The Ideology of Kokugo*. Honolulu, University of Hawai'i Press.

MITA, Hideaki (1999), *Hankindai no bungaku: Izumi Kyōka, Kawabata Yasunari*. Tokyo, Oufu.

NISHIMURA, Etsuko (2012), "Izumi Kyōka Ryūtandanron: Kyōdōtai e no Kaigi". Hanshin Kindai Bungaku Kenkyū*,* vol. 13, pp. 14-24.

OKA, Yasuo (1989), "Ryūtandan ni tsuite". *Bungaku Gogaku,* vol. 122, pp. 1-10.

TWINE, Nanette (1978), "The Genbunitchi Movement. Its origin, Development, and Conclusion", Monumenta Nipponica, vol. 33, No. 3, pp. 333-356.

SUZUKI, Keiko (2012), "Izumi Kyōka no kōsui gensō: Ryūtandan, Kōya hijiri nado". Jōsai Kokusai Daigaku Nihon Kenkyu senta Kiyō, vol. 7, pp. 13-26.

TŌGŌ, Katsumi (1994), *ikai no hō e – Izumi Kyōka no suimyaku.* Tokyo: Yūseidō Shuppan.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Haruki Murakami y la subjetividad contemporánea

Benito Elías García Valero
Universidad de Alicante

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras Clave: literatura, posmodernidad, física cuántica, subjetividad.

Resumen: El tremendo éxito comercial de Haruki Murakami se vincula a una nueva concepción del *sujeto* acorde con el estado epistémico que agudizó la posmodernidad. En un entorno social concebido para cancelar los intentos de diferenciación personal, el protagonista de Murakami pugna por alcanzar una identidad individualizada. Además de esta lucha en pro de la heterogeneidad, la individualidad de los sujetos murakamianos se presta a interconexiones transpersonales, gracias a la incidencia similar a la no-localidad y el *entrelazamiento cuántico*, explicados por la física actual. Estas interconexiones permiten aliviar parcialmente las angustias y temores de los individuos contemporáneos, cuya soledad sólo parece remediarse mediante inaprehensibles conexiones con el Otro.

Keywords: literature, postmodernism, quantum physics, subjectivity.

Abstract: The huge commercial success of Haruki Murakami is related to a new concept of *subject*, proper to the epistemic state conveyed by postmodernism. In a social milieu conceived for counteracting personal differentiations, Murakami´s hero struggles for achieving an individualized identity, although the individuality of his subjects is able to establish transpersonal connections, thanks to the incidence of phenomena similar to non-locality and quantum *entanglement*, which are explained by contemporary physics. Those interconnections allow Murakami to catch the anguishes and fears of the contemporary individuals, whose loneliness can only be solved by indefinite connections with the Other.

1. Introducción

El análisis de la subjetividad de ciertos personajes emblemáticos en la obra de Haruki Murakami (1949-) resulta revelador para entender un aspecto de su tremendo éxito comercial y, en parte, crítico, a pesar de las reticencias de un buen número de académicos a la hora de valorar favorablemente su trabajo. El sujeto murakamiano aporta claves al nunca cerrado debate de la modernidad en Japón, país excluido en ocasiones de la nómina de naciones plenamente modernas debido a que no todos los estudiosos encuentran en su cultura una subjetividad e individualismo plenamente desarrollados. Sin embargo, la mayoría de estas críticas pertenecen, como ya denunció Rebecca Suter (2008:18), a las estrategias geopolíticas operantes en la aplicación de la etiqueta "moderno" a las naciones no occidentales. En este artículo nos proponemos partir de esa discusión para analizar el sujeto construido en las novelas de Murakami desde la epistemología posmoderna, piedra angular en la práctica totalidad de la crítica que lo aborda, para poder llegar a nuevas nociones de subjetividad entrecruzada propuestas por varias interpretaciones de la física cuántica (Capra; 1975; Dalai Lama[1]; 2005).

1. En la bibliografía, citado por su nombre real, Tenzin Gyatso, y no por su cargo religioso.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. El sujeto posmoderno en la literatura de Murakami

El sujeto desarrollado por la modernidad poseía un centro claro, una esencia bien delimitada y dibujada frente al resto de personajes y frente al entorno. Se ha observado desde el postestructuralismo que esta noción de sujeto poseía una naturaleza ideológica, un espejo en el cual contemplarse el hombre moderno; era, en definitiva, una apariencia (Iwamoto; 1993:3). Otra de las piedras angulares de la subjetividad moderna fue la memoria, concepto deconstruido por la posmodernidad pues, al igual que la literatura, la memoria dejó de ser entendida como una reproducción fiel de eventos, y empezó a tratarse como una interpretación del pasado (Suter; 2008:100). Un peculiar personaje de Murakami ejemplifica bien esta alteración del eje sobre el que se asienta el sujeto posmoderno. Se trata de Nakata, estructurador de la trama de *Kafka en la orilla* (2008[2], publicado en 2002; *Kafka* en adelante), y sujeto sufriente, siendo todavía un niño, de un curioso incidente ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial: toda su clase perdió la conciencia en una excursión a la montaña. Tras el extraño evento, se nos dice que Nakata *«había regresado a este mundo como una hoja de papel en blanco»* (2008b:110). Una vez perdida la memoria, perdida queda la identidad. Sin embargo, y a pesar del limitado estado intelectual con el que retorna al mundo consciente, Nakata comienza a recomponerla gracias a nuevas y únicas capacidades, entre ellas, la comunicación con los gatos, o la posibilidad de sumirse en el "vacío", concepto esencial para la filosofía oriental y emparejado con el "vacío cuántico" que algunos físicos describen (Lázslo; 2004). A partir de su alteridad psíquica, Nakata aglutinará diferentes experiencias de su nueva vida para gestar una identidad fragmentaria pero coherente: sin preocuparse por el pasado ni por el futuro, incapaz de distinguir las dualidades por las que se rige el sujeto moderno, es además capaz de acceder a niveles de la realidad que para el resto son inescrutables. En una conversación con la señora Saeki, anclada en el pasado y en la pérdida de su novio durante las revueltas estudiantes de Tokio a finales de los 60, Nakata enfrenta su visión de la memoria con ella: mientras que para ella es un fundamente de su eje identitario, Nakata vive en un estado de felicidad que desconoce el sufrimiento:

> «*–Nakata ha vivido durante mucho tiempo. Sin embargo, tal como le he dicho antes, no tiene recuerdos. Por eso Nakata no puede comprender el sufrimiento del que usted habla. Pero a Nakata le da la impresión de que, por más dolorosos que sean sus recuerdos, usted no ha querido desprenderse de ellos, ¿no es así?*
>
> *–Sí –dijo la señora Saeki–. Exacto. Por más doloroso que me sea conservarlos, no quiero perderlos mientras viva. Porque son la única cosa con sentido que prueba que he vivido»* (2008b:596).

La actitud de Nakata vincula el sufrimiento a la dimensión temporal del ser humano (los ecos de religiones orientales son evidentes), y además tiene la prodigiosa

2. Al no incluir la doble citación del original en japonés y la traducción al castellano por motivos de espacio, las obras de Murakami se citan en base a la fecha de la edición traducida consultada.

habilidad de disolver su ego en el vacío cósmico. El personaje parece aconsejar el abandono del paradigma moderno que ancla la identidad sobre la memoria. Por ello ejemplifica un nuevo concepto de *identidad solidaria* que sólo halla su encaje en la teoría de la posmodernidad y en el paradigma cuántico (Zohar y Marshall; 1994).

La literatura contemporánea tiende a incluir subjetividades más ricas y polifónicas que las del sujeto moderno (Tortosa; 2001), y en aquellas obras donde aparece el sujeto posmoderno se vence la univocidad de la modernidad y se construye la identidad a partir de los trazos, ecos y recuerdos de otros muchos personajes, mecanismo recurrente en los personajes de las primeras novelas de Murakami. El concepto de subjetividad e individualidad (o *shutaisei*) es algo tremendamente complejo, especialmente en el Japón del siglo XX (Miyoshi; 1991). La modernidad japonesa –si creemos en su existencia– trató de acometer la separación existente en las sociedades occidentales entre *sujeto* y *sociedad*, a pesar de que el legado tradicional japonés marcaba unos límites menos definidos del sujeto no sólo con la sociedad, sino con la naturaleza misma. Iwamoto recuerda la tremenda dificultad que, a pesar de los esfuerzos de modernización, encontró el concepto de *subjetividad* en su importación a Japón, debido a la fuerza de otros valores como el *comunalismo* o el *conformismo* (1993:3). La perversión del proceso –nunca totalmente concluido– la representa Murakami y los protagonistas de sus primeras novelas, y por ello puede afirmarse que el autor reformula la dualidad "individuo *versus* realidad exterior"[3], inaugurada en Japón con la "novela del yo" de la época naturalista. Tal disolución de la dualidad entronca con el pensamiento de Karatani (1980) y su teoría sobre el nacimiento del sujeto en Japón, explicado en términos de *fukei no hakken* o "descubrimiento del paisaje", y consistente en la toma de conciencia del individuo como ser escindido del entorno en el que existe. Estos hitos culturales explican que el sujeto moderno requiriese de una introspección que Freud culminó[4]. Desde el *descubrimiento del paisaje* el mundo interno personal (y el sujeto moderno) y el exterior quedan escindidos (1980:38).

En cuanto a Murakami, Karatani constata que sus primeras novelas eran *paisajes*, pues costaba definir la voz del sujeto del ambiente recreado, como si retornara de nuevo el autor a la premodernidad, donde el sujeto aún formaba parte del entorno. Dentro de las obras de Murakami podemos encontrar algunas referencias a estas cuestiones. En *Kafka* existe una alusión al proceso histórico que había descrito Karatani, pues el bibliotecario Ōshima recuerda la peligrosidad de expresar el ego y la individualidad en la época de Haydn, a pesar de que el absolutismo se hallara en sus últimos momentos (2008b:576). Asimismo incluye una opinión favorable y condescendiente con el compositor, pues *«en sus notas puede descubrirse un anhelo oculto hacia un yo moderno»* (2008b:499).

3. La expresión es de Carlos Rubio (2007:280).

4. Freud profundiza su labor psicoanalítica y llega a disgregar el ego (en las conocidas nociones de *id*, *ego* y *superego*), culminando el proceso moderno de escisión del sujeto en un estadio paralelo a la fragmentariedad de la realidad cultural del momento. Por el contrario, el Oriente tradicional había mantenido ligado al sujeto con el entorno, manteniéndolo más cohesionado y sólido que el sujeto resultante del triunfo cultural de Freud.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Este tipo de reflexiones muestra la atención de Murakami a la cuestión del individualismo, reflejada literariamente de distintas maneras, desde la imprecisión *paisajística* de sus obras iniciales hasta el firme propósito de Kafka de pugnar por una identidad diferenciada y superviviente. En *Pinball, 1973* (publicado en Japón en 1980), el sujeto tiene la extraña sensación de que él mismo es otra persona. Muchos personajes de los primeros tiempos de Murakami ni siquiera tienen nombre propio. Con el paso del tiempo, Murakami irá creando sujetos más definidos y estables, aunque siempre interconectados y *enmarañados*, como explicaremos enseguida. La vaga noción de identidad aún actúa en personajes de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (2010, *Crónica* en adelante; publicado en 1994 en Japón). La novela incluye personajes que o bien son anónimos, como la insinuante voz femenina que telefonea a Tōru al comienzo de la obra, o bien tienen nombres con poco peso identitario, como Cinnamon (en español, *canela*) o su madre Nutmeg (*nuez moscada*). El mismo sentimiento del sujeto protagonista de *Pinball 1973* experimenta Kumiko, la esposa de Tōru, cuando finalmente se reencuentra con su marido en las páginas finales de la obra, en la habitación de un hotel al que accede Tōru en los viajes a su conciencia. Ella duda de su propia identidad, y es incapaz de saber si realmente es Kumiko: *«Quizá yo sea, en realidad, Kumiko. Todavía no estoy segura»* (2010:863). Indecisiones autoidentificativas semejantes se dan en *Kafka*, cuando el protagonista despierta en un santuario sintoísta empapado en sangre, imagen que conduce al lector hacia la hipótesis de que podría haber cometido el asesinato de su padre, a pesar de hallarse éste a miles de kilómetros de distancia. El joven, sumamente confuso, sin recordar nada de lo acontecido la noche anterior, comienza así su monólogo interior: *«Intento recomponerme a mí mismo. Para conseguirlo tendré que ir de aquí para allá buscando los fragmentos de mi ser. Como si fuera reuniendo pacientemente, una tras otra, las piedras desordenadas de un puzle»* (2008b:111). Por otra parte, junto con el cultivo de la indefinición y el cruce de identidades, en *Kafka* se atribuyen cualidades de antagonista a aquellos que pretenden disolver la identidad individual, como es el caso de Johnnie Walken. En la obra, el (nominalmente alterado) icono de la marca de whisky es un despiadado asesino de gatos que acaba muriendo a manos de Nakata. Poco antes del homicidio, confiesa que su anhelo es construir una gigantesca flauta cósmica con el alma de los gatos asesinados. ¿Se trata de un símbolo del poder reductor, alienante y homogeneizador de la globalización?: *«Esto es muy importante, Nakata. Que una persona deje de ser ella misma»* (2008b:231). Sus palabras añaden dificultad a la labor hermenéutica, pues ahora sabemos que, al mismo tiempo que los personajes de Murakami muestran una inclinada tendencia a confundir su propia identidad, existen fuerzas externas (encarnadas por Johnnie Walken) cuyo propósito es provocar la disolución de los sujetos y la homogeneización de los seres en un deseo de aniquilar toda diferencia. La frase *«que una persona deje de ser ella misma»*, pronunciada por un antagonista del relato, permitiría asociar dicho pensamiento homogeneizador al mundo denostado en la ficción de Murakami y, sin embargo, más adelante afirmaremos que ese proceso de disolución del ego en un "todo cósmico" redime a los personajes murakamianos de su tremendo aislamiento.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Pero dejemos de momento tal aparente contradicción y retomemos la cuestión de la búsqueda de identidad individualizada, una constante en la literatura de Murakami según muchos críticos (Stretcher, 1999). En *Crónica*, probablemente la novela más conseguida del autor, se ha identificado el rastreo que realiza Tōru tras su esposa desaparecida como un rastreo hacia su propia identidad, como si el "otro" tuviera la clave definidora de nuestro propio ser. Varios fragmentos de la novela aluden a esa búsqueda, y entre ellos destacan las intervenciones de la fascinante Creta Kanō hacia Tōru: *«Los tiempos peores ya han pasado y nunca volverán. Esas cosas no se repetirán jamás. Sé que no es fácil, pero, con el paso del tiempo, lo olvidarás. Un ser humano no puede vivir sin un verdadero yo. Es como un terreno. Si falta, no se puede construir nada encima»* (2010:422-3). Creta le ofrece a Tōru ayuda para ir llenando poco a poco ese recipiente vacío que es su identidad: *«A partir de ahora, voy a ir llenando, poco a poco, este recipiente vacío»* (2010b:429). La misma Creta le cuenta que gracias a su hermana Malta pudo controlar a su nuevo yo y separar el cuerpo de la mente (2010b:423), una peculiar aproximación al antiguo dualismo cartesiano. La escisión de cuerpo y alma quizá no tanto, pero sí supone un acervo de autorreconocimiento para el lector contemporáneo con los personajes de Murakami esa imprecisión identitaria en unos sujetos carentes de seguridad, certeza y vehemencia en la mayoría de sus reflexiones.

3. Entrelazamientos cuánticos entre los personajes de Murakami

La levedad identitaria de los sujetos murakamianos permitirá el fenómeno que nosotros hemos explicado a partir del concepto físico del *entrelazamiento cuántico*, uno de los aspectos más fascinantes de la ciencia contemporánea, explicable sólo desde la cosmovisión no-local de la física del siglo XX. Los detalles de esta comparativa pueden encontrarse en otro trabajo (García Valero, 2012), pero para los propósitos de esta ocasión resumimos el planteamiento expuesto en dicho estudio: se ha demostrado que los pares de partículas entrelazados o *enmarañados* mantienen una interconexión tal que un cambio de estado en una de las partículas afecta a la otra, sin importar la separación física. En otras palabras, si un electrón enmarañado con otro comienza a rotar hacia la derecha, instantáneamente su compañero también lo hará en la misma dirección, aunque los separen enormes distancias.

El enmarañamiento de ciertos personajes de Murakami es central para entender su paradójica concepción del sujeto, concienciado de su aspiración a constituirse como ser individualizado, muchas veces enfrentado a un "Sistema" (recuérdese *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, publicado en Japón en 1984) cuyo objetivo es subsumirlo; pero al mismo tiempo *enmarañado* con otros personajes, a veces incluso con el entorno, de tal manera que dicha individualización resulta imposible en último término. El entrelazamiento de los personajes permite un constante intercambio e interrelación de información entre ellos, los Otros y sus entornos, lo cual favorece la disolución de fronteras entre los mismos individuos. Más allá de que los personajes de Murakami, como decía Seats, cobren fuerza a partir de las relaciones que establecen con el resto (2006:90), resulta que, incluso, están conectados de forma instantánea y no-local entre sí.

Acudiendo ahora a ejemplos verificables, observemos que entre ciertos personajes se teje una vasta red de interconexiones que los mantiene permanentemente unidos. En *1Q84*, el momento exacto del asesinato del líder de Vanguardia es el momento en que Aomame concibe a un hijo, cuyo padre es Tengo, el otro protagonista. Los fenómenos de no-localidad son una constante en Murakami, y tal interconexión constituye la aportación personal del autor a una temática que cruza toda su novelística desde los comienzos: la crónica soledad que atenaza las vidas de sus creaciones. Toda novela de Murakami ansía la comunicabilidad y al encuentro, aunque las tentativas casi siempre resultan frustradas. La interconexión no significa únicamente la relación entre los diferentes motivos de la narración, como la vinculación que Tōru realiza en *Crónica* entre el gato perdido, su cuñado, la violación de Malta Kanō y la corbata desaparecida (2010:124); significa que el universo del escritor parece ser una compleja maquinaria cuyas piezas encajan e interactúan entre sí sin importar el tiempo o el espacio que entre ellas medie. Ese gran mecanismo armoniza en ocasiones los ritmos cósmicos con los vitales, como es el caso de la muerte masiva de caballos que acontece cuando existe un eclipse solar (*Crónica*, 2010:51). Ya el título japonés de esa novela alude a la existencia de una maquinaria: *Nejimakidori kuronikuru* podría traducirse como "Crónica de un pájaro mecánico a cuerda" (el modificador "del mundo" es una adición de la traducción española). Tal máquina universal funcionaría gracias a una pequeña llave que, por supuesto, Murakami nunca localiza en la obra. Sólo se nos permite oír al pájaro mecánico en ciertas ocasiones, como en el cambio de un pasaje de la historia de Tōru a un episodio histórico. El mecanismo de *Crónica* es sustituido por las "reglas" de las que continuamente se nos hablará en *Kafka*, y por las "normas" cósmicas cuya existencia revela el líder de Vanguardia en *1Q84*.

Además de la existencia de ese mecanismo universal, el enmarañamiento que opera en sus novelas nace por una aplicación de la *ley de contigüidad*, que consiste en la «*creencia de que las cosas que estuvieron una vez en contacto guardan, incluso después de su separación material, una relación oculta, en virtud de la cual se puede influir sobre una cosa mediante la otra*» (Llarena, 1997:102). Es el equivalente mágicorrealista a fenómenos científicos como el entrelazamiento cuántico. Muchos personajes y unidades ficcionales de Murakami aumentan su importancia a partir de una unión pasada, tal y como esa ley de contigüidad enuncia. La amiga del protagonista May Kasahara puede escuchar la voz de Tōru llamándole a muchos kilómetros de distancia: *«No sé si soñaba o no [...]. Pero, aunque no fuera un sueño, he oído claramente tu voz»* (2010:884). Cerca del final de la novela, Tōru conversa con May, asomada a la boca del pozo, a pesar de que en realidad el personaje debería hallarse lejos, en la fábrica de pelucas (2010:880). Entre las dos hermanas de *After dark* (2008a, publicada en 2005 en Japón) también existe un vínculo que las une más allá del tiempo y del espacio. Al final de la novela, Mari acaba por visitar el lugar donde Eri había estado durmiendo durante buena parte de la acción de la novela. A pesar de sus diferencias de carácter, siente compasión y ternura por su hermosa hermana dormida, y se pregunta por el lugar donde se encontraría su conciencia:

> *«Debe de estar fluyendo, como una corriente subterránea, por alguna parte adonde no llegan nuestros ojos. [...] No está muy lejos de aquí. Y seguro que esta co-*

> *rriente se está mezclando en algún lugar con mi propia corriente»* (2008a:241). Cuando besa a su hermana, siente besarse a sí misma, como si ambas fueran el mismo sujeto: *«Vuelve a darle otro beso. Ahora, más largo. Con más suavidad. A Mari le da la sensación de estar besándose a sí misma. Mari y Eri. Una sílaba distinta. Luego se hace un ovillo al lado de su hermana, aliviada, dispuesta a dormir [...]. Quiere intercambiar con ella sus signos de vida»* (2008a:241).

Las fronteras entre las dos hermanas se desdibujan, como si por un momento pudieran acceder al nivel del universo en el que todo es unidad, un lugar semejante al que puede acceder Nakata en *Kafka*. Por otro lado, una conexión casi mística mantienen Saeki y su novio difunto, predestinados a encontrarse «*en el momento de nacer*» (2008b:244). Aún más fuerte es la conexión entre Tengo y Aomame en *1Q84*, pues desde el momento en que juntaron las manos en el aula del colegio, en un contexto de dos infancias muy complicadas, presienten que están destinados a amarse, configurando una trama novelesca que se acerca al delirio sentimental. En su caso, el enmarañamiento es tan intenso que como resultado de una relación sexual ritualista de Tengo con Fukaeri, una especie de chamana, Aomame queda embarazada. Como dos partículas entrelazadas, el cambio de estado de Tengo afecta instantáneamente a Aomame, consciente desde el primer momento de que Tengo es el padre del bebé que alberga.

Estas interrelaciones permiten al sujeto salir del solipsismo murakamiano. Si los personajes buscan, principalmente, su propia identidad, y ésta a su vez se explica desde las relaciones con el Otro, Murakami amalgama lo personal, lo histórico, lo nacional y la alteridad en la búsqueda de la identidad individual. A través de sí mismo el personaje puede entender el mundo, y por ello Tōru desciende al pozo para encontrarse con su identidad e interpretar la realidad. Como todo está contenido dentro de él, puede acceder a los otros personajes desde la introspección interior. El crítico Onishi interpreta el símbolo del pozo como una dialéctica en la cual *«yo soy él, él es yo»*, siendo ejemplo de ello la fusión total que experimenta Tōru con el teniente Mamiya durante su estancia en el pozo (2007:53). Continuamos con el joven Kafka y el hallazgo de la niña Saeki en el bosque, un lugar que en realidad se halla dentro de él mismo. En otras ocasiones, los mismos personajes alcanzan a ser conscientes del principio interconectivo cósmico. Así reflexiona Tōru una vez que conoce que la mancha aparecida en su cara es la misma que tenía el abuelo de Cinnamon, veterinario durante la guerra: *«El hecho de que Nutmeg me descubriera en Shinjuku se debía, justamente, a la mancha que yo tenía en común con su padre. Todo está interrelacionado, con la complejidad de un rompecabezas tridimensional, en el que la verdad no siempre es real y la realidad no siempre es verdadera»* (2010:780). El mundo de las apariencias es irreal en la medida en que oculta los nodos de interconexiones subyacentes en el cosmos.

Esta relación interna entre los diferentes personajes de Murakami podría explicarse además mediante los fenómenos transpersonales de la conciencia humana, que suponen *«el efecto de la mente de un individuo sobre el cuerpo de otro»* (Lázslo, 2004:33). Desde una postura más prudente, el físico Squires recoge la hipótesis de la interrelación de las mentes conscientes del universo, conectadas a su vez con algo intuido como una conciencia universal, cosmovisión que podría resolver muchos inte-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

rrogantes planteados por la teoría cuántica (1986:68). A partir de esta conciencia universal podría proceder el misterioso personaje del "joven llamado Cuervo" que acude a Kafka para aconsejarle, e incluso hablar por él en ciertas circunstancias: *«Intento traducir en palabras mis impresiones sobre la obra. Pero para ello necesito la ayuda del joven llamado Cuervo. Éste aparece salido de alguna parte, con sus grandes alas desplegadas, y busca las palabras por mí. Yo hablo»* (2008b:164). Otro momento relevante es el encuentro de Nakata con Johnnie Walken y el extraño cruce de subjetividades: *«"Abre la puerta de la izquierda", le dijo el perro con voz grave. Pero no era el perro quien estaba hablando, eso lo comprendió incluso Nakata. En realidad era Johnnie Walken quien hablaba. Era él quien, a través del perro, se estaba dirigiendo a Nakata. A través de los ojos del perro, observaba a Nakata»* (2008b:217). La voz del personaje es trasladada al perro y así se consolida un caso de intersubjetividad, que demuestra la laxitud de las conciencias y superconciencias en la novela. Kafka Tamura también experimenta un proceso de sustitución cuando comparte lecho con la señora Saeki en forma de espectro: ella se dirige a él como si fuera su novio, y le pregunta: *«¿Por qué tuviste que morir?»*, a lo que Kafka contesta: *«No pude evitarlo»* (2008b:455). El joven actúa como un médium entre la señora Saeki y su novio para que pueda establecerse un intercambio de palabras entre ellos. Las fronteras personales de Kafka y del chico fallecido se desdibujan para permitir la interacción.

En otros ejemplos los personajes se hacen plenamente conscientes de los nudos interpersonales subyacen a la realidad, como es la siguiente reflexión de Tōru en *Crónica*:

> *«Estoy unido por la mancha al abuelo de Cinnamon (el padre de Nutmeg). Al abuelo de Cinnamon y al teniente Mamiya les unía la ciudad de Hsin-ching. Al teniente Mamiya y al vidente Honda, una misión especial en la frontera entre Manchuria y Mongolia. Kumiko y yo fuimos presentados al señor Honda por la familia de Noboru Wataya […]. Lo que no comprendo es por qué Kumiko y yo hemos sido involucrados en el destino de la historia. Todo esto ocurrió mucho antes de que ella y yo naciéramos»* (2010:731).

El fragmento intuye una matriz subyacente que pone en relación a todos los personajes y permite su enmarañamiento efectivo. Algo semejante descubrirá Kafka al leer la canción compuesta por la señora Saeki (cuyo título es homónimo de la novela) y percatarse de que dicha composición es una especie de profecía acerca de lo que va aconteciendo en su vida:

> *«Voy descubriendo otras coincidencias entre la situación en la que yo me encuentro y algunos de los versos de la canción. […] El trozo que dice: 'La sombra se convierte en cuchillo y atraviesa tus sueños' puede referirse al asesinato de mi padre a cuchilladas. Anoto la letra de la canción, […] subrayo con lápiz los trozos que me llaman la atención. Pero es demasiado críptica y acabo sintiéndome completamente desconcertado»* (2008b:352-3).

La canción desvela el esqueleto narrativo del conjunto (la novela) y se convierte en la clave que descifra algunos de los enigmas contenidos en la historia. A pesar de su predilección por los puzles irresolubles, Murakami desprende ocasionalmente ele-

mentos de este tipo para que el lector vaya descubriendo las conexiones tendidas entre las tramas de sus aparentemente ilógicos argumentos, que adquieren verosimilitud a la luz de principios epistemológicos como la no-localidad o el entrelazamiento cuántico.

4. Conclusiones

El personaje prototípico de Murakami hunde su subjetividad en una epistemología *paramoderna*, poseedora de rasgos premodernos y posmodernos al mismo tiempo; es capaz de integrarse en el entorno en algunos ejemplos extremos (Nakata y su penetrabilidad en el "vacío" es emblemática) y de mantener relaciones transpersonales con el resto, en otros casos más comunes. La escasa delimitación de los sujetos en Murakami adquiere sentido en una novelística que entretiene al lector global al tiempo que le advierte contra la infiltración del poder en cada nodo de su identidad individual. Los primeros personajes de Murakami poseen una vaga definición frente al entorno y frente al resto de personajes, indefinición que heredarán los protagonistas de su madurez a pesar de exhibir una mayor solidez identitaria. Al tiempo que luchan contra un poder homogeneizador cuyo objetivo es subsumir las identidades de acuerdo con sus enigmáticos intereses, los personajes mantienen toda una red de interrelaciones, subyacente en una matriz inaprehensible (semejante al "vacío cuántico") que sostiene el universo, con otros sujetos con los que han mantenido un intenso encuentro (casi siempre amoroso) en alguna ocasión y, aunque medien inconmensurables distancias o incluso mundos diferentes (como ocurre entre Tengo y Aomame en *1Q84*), dicha interconexión les salva parcialmente de la crónica soledad que atenaza sus existencias. La vivencia de dicha soledad en un mundo contemporáneo hipertecnologizado, capaz de comunicar instantáneamente a sus habitantes pero que, al mismo tiempo, dificulta la auténtica comunicación personal, es reconocida y reflejada en el lector actual, consumidor masivo de las historias de Murakami y de unos argumentos cuyas tramas desarrollan la incomunicabilidad y la incapacidad de mantener verdaderos encuentros en un mundo hostil para las auténticas relaciones humanas. Los libros de Murakami rara vez culminan con un encuentro satisfactorio con el ser perdido o anhelado, pero la intuición del enmarañamiento con dichos seres les redime de la desesperación absoluta.

Bibliografía

CONNOR, Steven (2006), "Postmodernism and Literature". En: *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 62-81.

GARCÍA VALERO, Benito Elías (2012), "Realismo mágico, física cuántica y Japón", Inter Asia Papers, nº 26.

GYATSO, Tenzin, o Dalai Lama (2005), *El universo en un solo átomo.* Barcelona, Debolsillo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

IWAMOTO, Yoshio (1993), “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”, World Literature Today, vol. 2, nº 67, pp. 295-300.

KARATANI, Kōjin (1980), *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham, Duke University Press, 1993.

LÁZSLO, Ervin (2004), *La ciencia y el campo akáshico.* Madrid, Nowtilus.

LLARENA, Alicia (1997), *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud.* Maryland, Hispamérica.

MIYOSHI, Masao (1991), *Off Center: Power and Culture Relations Between Japan and the United States.* Cambridge (MA), Harvard University Press.

MURAKAMI, Haruki:

(2008a), *After dark.* Barcelona, Tusquets.

(2008b), *Kafka en la orilla.* Barcelona, Tusquets.

(2010), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo.* Barcelona, Tusquets.

(2011a), *1Q84.* Libros 1 y 2, Barcelona, Tusquets.

ONISHI, Makoto (2007), “Dialéctica entre el yo y el otro. En torno a la metáfora del pozo en «Crónica del pájaro que da cuerda al mundo»”, Quimera, nº 289, pp. 50-55.

RUBIO, Carlos (2007), *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Madrid, Cátedra.

SEATS, Michael (2006), *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Literature.* Lanham, Lexington Books.

SQUIRES, Euan J. (1986), *The Mistery of the Quantum World.* Nueva York, Tylor & Francis.

STRETCHER, Matthew (1999), “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”. En: Rubin, Jay (ed.) (2001), *The magic of words*, Cambridge (MA), Harvard University Asia Center.

SUTER, Rebecca (2008), *The Japanization of Modernity*. Cambridge (MA), Harvard University Asia Center.

TORTOSA, Virgilio (2001), *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante, Universidad de Alicante.

ZOHAR, Danah / MARSHALL, Ian (1994), *The Quantum Society. Mind, Physics and a New Social Vision.* Glasgow, Flamingo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Recursos fónicos en el haiku japonés

Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala
Universidad de Sevilla

Palabras clave: haiku, recursos fónicos, traducción.

Resumen: Este trabajo se centra en recursos del plano lingüístico de expresión o "significante" en el haiku japonés mediante un análisis de los textos originales. Se contemplan ejemplos de aliteración expresiva, onomatopeyas mediante simple repetición de elementos léxicos, idéntica repetición por triplicado y repeticiones involucradas en la sintaxis.

Tales recursos representan otros tantos retos para la traducción de los haikus, si bien las traducciones inglesas que se aportan –de R. H. Blyth– y las correspondientes españolas –de Antonio Cabezas– sin duda reflejan, con relativo acierto, la destreza de los respectivos haikus originales.

Keywords: haiku, phonic resources, translation.

Abstract: This paper is focused on the linguistic field of expression (as opposed to the conceptual field) concerning Haiku, by means analyzing some original poems. In our research we are considering items like expressive alliteration, onomatopoeias by a plain repetition of lexical units, the same repetition now extended to three units and lexical repetitions involved in syntactic functions.

All these rhetorical means of expression actually bring about just as many challenges for the translator. Nevertheless the English translations herewith quoted –due to R. H. Blyth–, as well as the Spanish ones –due to Antonio Cabezas– seem to be fairly successful in reflecting the high skill of the original poems.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El haiku japonés, en la normal brevedad de su enunciado (5/7/5 sílabas = 17 sílabas), puede valerse de cualesquiera figuras retóricas, ya sean estas de las que afectan al plano del significante o bien de las que operan en el plano del significado. Entre las segundas están la metáfora, el símbolo, la alegoría, la hipérbole, etc. Entre las primeras –que ahora nos ocupan– se encuentran las aliteraciones, onomatopeyas, reiteraciones léxicas, etc. A estas figuras podemos llamarlas "fónicas", pues conciernen tanto a la fonología –sistema abstracto de vocales, consonantes y tonos de una lengua– como a la fonética –materialización mediante sonidos del mencionado sistema en el hecho de la comunicación, es decir, todo lo concerniente a la pronunciación–.

Dicho de una manera elemental y comprensible, todos los hispanohablantes compartimos un mismo sistema fonológico, pero las pronunciaciones que usamos son diferentes, por razones geográficas, culturales, dialectales, expresivas, etc. Es este un dominio apasionante, aunque en principio parece más árido que el dominio de los significados. Procuremos que no resulte árido en este trabajo, sino bien gratificante.

Es bastante bien conocido el verso de San Juan de la Cruz que reza así: "el silbo de los aires amorosos". Aparece cerrando una estrofa en que el poeta carmelita describe las cualidades de su "amado" –voz que, en la terminología del "Cantar de los Cantares" bíblico, se refiere a Dios–:

«Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.»
(Cántico espiritual)

Centrándonos en el mencionado último verso, vemos que su traducción a cualquier lengua no presentaría mayor problema, siempre que sus equivalentes léxicos y conceptuales existan en esa lengua. Más difícil sería traducir la sonoridad que tal verso comporta por la aliteración de la consonante "s" (sibilante alveolar, fricativa sorda), que se puede apreciar mejor destacándola mediante mayúsculas: “el Silbo de loS aireS amoroSoS”. Dicha aliteración suena como si todo el verso fuese un largo susurro, efecto que bien pudiera ser el provocado por esos aires mismos que ahí se mencionan.

Con esto pretendo decir que es más fácil traducir palabra por palabra el mensaje conceptual de un verso como este que transmitir esa sensación fónica traída por la aliteración. Y no es que las figuras del significante sean las cenicientas de la retórica, pero sí ocurre que su tratamiento, su análisis y su traducción –dado el caso– presentan más dificultades que las figuras del significado o contenido.

A continuación voy a examinar varios haikus japoneses que presentan recursos fónicos como figuras poéticas, con cierta variedad de medios y efectos. Veremos ejemplos de aliteración –vocálica y consonántica, en conjunto–, de onomatopeyas originadas por la reiteración léxica, de otras onomatopeyas análogas, donde el elemento repetido aparece por triplicado, y por último, de reiteraciones léxicas involucradas en la trama sintáctica.

Para la figura de la aliteración, consideremos el siguiente haiku de Kyoshi (1874-1959):

囀りの	*saezuri no*
高まり終わり	*takamari owari*
静まりぬ	*shizumarinu*

Se oye un gorjeo / que se eleva, y acaba / y se apacigua[1]. (1983:146)
The singing of the birds, / louder and louder, then softer and softer, / to silence. (1968,II:130).

Este haiku es la descripción de un gorjeo de pájaros que, no obstante su índole de descripción, envuelve una dinámica narrativa, centrada en tres verbos: “takamaru” (alzarse, elevarse), “owaru” (terminarse, acabar) y “shizumaru” (tranquilizarse, aquietarse). Sus formas conjugadas son aquí de presente, con cierta apócope en las dos primeras, que las convierte en formas conjuntivas (destinadas a unirse con el contexto siguiente): takamari(masu), owari(masu), shizumarinu (forma arcaica, por la actual

1. En adelante, salvo indicación, las traducciones españolas son de Antonio Cabezas y las inglesas son de R. H. Blyth, en sus respectivas obras citadas en la bibliografía.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

"shizumarimasu"). Lo interesante aquí es la interacción vocal-consonante-vocal que se produce normalmente en los finales de palabra:

saezURI no takamARI owARI shizumARInu
URI ARI ARI ARI

Ese suave juego de vocales, en combinación con una de las consonantes con más cualidades vocálicas –como es la "r"–, confiere al conjunto un grato sonsonete que va bien como eco del canto de los pájaros descrito.

La traducción de Antonio Cabezas tal vez no haya atendido intencionadamente a esa figura fónica para su reproducción, pero sí ha conseguido un efecto afín bastante apreciable, como veremos. Aparte de que usa una palabra ya de por sí onomatopéyica como es "gorjeo", Cabezas traduce dignamente el haiku de Kyoshi, mediante tres verbos en presente de indicativo que se suman al del verso inicial, el reflexivo "se oye". Esos tres versos "se eleva, acaba, se apacigua", en coordinación asindética, terminan sonoramente en "-a" y en sílabas abiertas (no trabadas por consonante final): -va, -ba, -ua, que es una apreciable equivalencia. Está respetada la pauta métrica del haiku 5/7/5.

La traducción de Blyth recurre a dos construcciones copulativas de adjetivos –"louder and louder, softer and softer"–, para darnos un remedo de la aliteración fónica del original.

Pasemos al segundo haiku, de Izen (1646-1711), buen ejemplo en que se reiteran onomatopéyicamente voces vacías de contenido nocional, aunque muy sugeridoras:

水鳥や	*mizutori ya*
向うの岸へ	*mukoo no kishi e*
つういつうい	*tsuui tsuui*

Aves acuáticas. / A la orilla de allá / suaves, suaves. (1983:55)
The water-fowl / sweetly fleeting / to the further shore. (1968,I:179)

La onomatopeya es obvia en la reiteración léxica "tsuui tsuui" del tercer verso, que, por cierto, introduce una sílaba de más en dicho verso final, resultando así de este haiku japonés una medida de 5/7/6 sílabas.

La palabra "tsuui" es una voz vacía de significado, aunque puede sugerir la idea de "tsuite yuku" (acompañar a alguien o algo), ya que los pájaros vuelan en bandadas. Pero su función principal aquí es sugerir la placidez del vuelo de esas aves acuáticas y el calmoso ritmo de sus alas.

Cabezas traduce esa reiteración mediante una palabra repetida, un adjetivo de contenido léxico bastante afín al significado del conjunto –"suaves, suaves"–, provocando así una onomatopeya reiterativa, tipo de construcción léxica que resulta ser muy cultivada en japonés, y puede ser por ello muy bienvenida aquí. Nótese que Cabezas, mediante esa repetición de "suaves" aporta a la onomatopeya un contenido nocional.

Blyth recurre al adverbio "sweetly" (dulcemente), aparejándolo así –en cierta reiteración vocálica mediante el sonido de la "i" larga ("-ee-" en la escritura)– con el gerundio "fleeting" (volando, deslizándose velozmente).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El siguiente haiku, de Issa (1763-1826), nos brinda la repetición por triplicado de una cierta palabra, llevando a un grado que podemos llamar superlativo el procedimiento de la reiteración:

初蝉の	*hatsu semi no*
きを見ん見ん	*uki wo min min*
みいん哉	*miin kana*

La primera cigarra: Miren, miren y miren / lo baladí. (1983:105)
The first cicada: / "Mean, mean is the world! / mean! mean! mean!" (1968,I:389).

La métrica de Issa es –como suele darse en él– impecable también aquí. Y para ello presenta un alargamiento vocálico en el tercer miembro de la secuencia "min min miin", que así cuadra con la pauta, aparte de que también confiere un énfasis especial –como de remate, diríamos– al último eslabón de la cadena reiterativa. La palabra "min" es una forma gramatical –algo arcaica ya– del verbo "miru" (ver, mirar) en una forma desiderativa –próxima al optativo griego–, que denota "intencionalidad para el futuro", como propósito o deseo de realizar –o de que se realice– algo. En este caso, que su interlocutor se aplique a "mirar con atención (a la primera cigarra de la temporada)".

La traducción de Antonio Cabezas es, pues, bastante fiel al original y resuelve bien la repetición triple del original en su segundo verso –"miren, miren y miren"–. El hecho de introducir la conjunción "y" al final de la cadena reiterativa presta énfasis al conjunto –algo parecido a lo que hiciera Issa en su haiku–, al tiempo que rompe la posible monotonía de tres palabras iguales seguidas. Y esa especie de "mandato" que se comunica a los oyentes o lectores mediante la tercera persona de plural del subjuntivo, "miren", suena un poco a español hablado en Argentina, pero es lo mínimo que se le podría achacar.

Blyth cambia totalmente el contenido de este haiku por conservar en lo posible la forma sonora mediante el adjetivo inglés "mean", con su significado de "vil, bajo, ruin, desagradable". Así se escapa –a mi entender– de lo que quiso transmitir Issa en este haiku, por más que el mensaje moral sea acorde con la mentalidad de dicho *haijin*. El uso del ideograma del verbo "miru" por parte del poeta no deja lugar a dudas. Si no fuera por eso, fonéticamente la palabra "min" podría también sugerir "sueño", y concretamente "el sueño de un gusano de seda". Es asombrosa la oligosemia que una palabra japonesa puede comportar, dicho sea de paso.

Examinemos ya el último ejemplo arquetípico dentro de los temas propuestos mediante otro haiku de Issa:

露の世の	*tsuyu no yo no*
露の中にて	*tsuyu no naka nite*
喧嘩哉	*kenka kana*

En el rocío / de un mundo de rocío / ¡qué de querellas! (1983:98)
A world of short-lived dew, / and in that dewdrop, / what violent quarrels! (1968,I:363)

La traducción de Cabezas se inicia –como parece lógico y aconsejable– por el segundo verso del haiku original, para luego pasar al primero. Es una exigencia normal, postulada por las distintas sintaxis. Una traducción más literal sería:

> De este mundo de rocío (= evanescente, efímero) / en su interior de rocío / (¡sólo hay) peleas!
>
> *«En el rocío / de un mundo de rocío [...]»*. Así empieza, acertadamente, Antonio Cabezas.

El texto original reitera, sin más, el comienzo del verso inicial en el segundo verso: "tsuyu no". La palabra gramatical "no" –equivalente aquí a nuestra preposición "de"– aparece triplicada para mostrar subordinaciones dentro de frases nominales. "Mundo de rocío" implica que "de rocío" está subordinado a "mundo", como un adjetivo al nombre, solo que la sintaxis japonesa, en contraste con la nuestra, antepone el elemento determinante al determinado, diciendo algo así como "de rocío mundo". Y toda la frase en bloque, "mundo de rocío", está subordinada al "rocío" del segundo verso, y más concretamente al "interior" –"naka"– de dicho rocío. Como vamos viendo, aquí la reiteración léxica va de la mano de la sintaxis, siguiendo sus pautas.

Volvamos a leer la traducción de Cabezas y percibiremos su fluidez. La exclamación de su tercer verso cierra brillantemente el poema, como en el texto de Issa. La palabra "kenka" puede significar "riña, pendencia, querella, rivalidad de hecho, etc.". Por seguir el juego de palabras, diremos que "kenka" entra en el poema también violentamente, frente al concepto de limpidez y transparencia que transmite "tsuyu" (el rocío). Es una contraposición pretendida.

Blyth, en su traducción, aporta más información explícita, que podríamos leer como implícita en el original: "short-lived dew" (rocío perecedero, efímero). La palabra "violent", aparte de ser algo redundante sobre "quarrels", también alarga en exceso la dicción. Y, dicho sea de paso, aquí se nos ofrece también una muestra de que el haiku japonés sugiere más de lo que explícitamente dice, siendo ésta una de sus grandes virtudes.

En resumen, y para terminar, consideremos cómo los poetas japoneses consiguen, con la ayuda del ritmo y de la concisión silábica y verbal, transmitir unos mensajes dotados de gran expresividad. Tratar de explicar dicha expresividad y hacerla comprender a fondo ha costado un buen trabajo a los traductores, con desigual éxito en ocasiones, y asimismo –obviamente– ha supuesto muchas más palabras en estos comentarios que –mal que bien realizados– sometemos a la consideración de nuestros lectores.

Bibliografía

BLYTH, R.H. (1968), *A History of Haiku*. I, II vols. Tokio, Hokuseido.

CABEZAS, Antonio (1983), *Jaikus inmortales*. Madrid, Hiperión.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La petición en japonés y español: análisis comparativo de las estrategias de cortesía en Oriente y Occidente

Aiga Sakamoto
Universidad Rey Juan Carlos

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: petición, lingüística, pragmática, cortesía, japonés.

Resumen: Desde hace unos años, el número de estudios de pragmática se ha visto incrementado por la necesidad de superar los retos planteados por la comunicación intercultural como forma de evitar malentendidos en la praxis, sobre todo entre aquellas culturas cuyos valores ofrecen mayores diferencias ya que, en el desarrollo del proceso comunicativo, tanto los estilos de habla como las expresiones usadas varían su funcionamiento de una lengua a otra, y no en todas las ocasiones coinciden con los signos que un simple análisis filológico nos muestra. El objetivo del presente trabajo será realizar un estudio comparativo de los mecanismos empleados en los idiomas japonés y español a la hora de formular peticiones: primero, analizando las fórmulas lingüísticas en sus niveles estructural, léxico y gramatical; segundo, tratando de explicar aquellos aspectos culturales e ideológicos que, formando parte de ambas sociedades, se encuentran tras las estrategias de cortesía seleccionadas por los hablantes de dos lenguas tan dispares.

Keywords: requests, linguistics, pragmatics, politeness, japanese.

Abstract: In recent years, Pragmatic studies have increased in number due to the need to overcome the challenges of intercultural communication as a way to avoid misunderstandings in practice, especially among cultures whose values show greater differences. In the communication process, both speaking styles and expressions used change their role from one language to another, and not in all cases do they coincide with the signs that a simple philological analysis shows. The aim of this essay is to perform a comparative study of the mechanisms used in Japanese and Spanish languages when making requests: first of all, analyzing the linguistic techniques on structural, lexical and grammatical levels; finally, trying to explain the cultural and ideological aspects that lay behind politeness strategies selected by the speakers of this two very different languages.

1. Introducción

Nuestro objetivo es mostrar las diferencias lingüísticas que, en el habla actual, existen en las tendencias y expresiones propias del uso de las formas de petición en español –de España– y japonés. No obstante, consideramos que el estudio comparativo de dos lenguas pertenecientes a culturas tan distintas no debería llevarse a cabo sin tener en cuenta el desarrollo de la Pragmática en lo que concierne al estudio intercultural. Por ello, dedicaremos la primera parte de la investigación a destacar la influencia que el trasfondo cultural tiene en las estrategias de cortesía de cada uno de los dos idiomas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Diferencias culturales en las sociedades española y japonesa

Existen en español y japonés una serie de rasgos culturales que ejercen fuerte influencia en el distinto modo de emplear cortesía en la comunicación. Bravo afirma que, en la sociedad española, las expresiones de deseo de ser percibido como individuo diferenciado con respecto al grupo, y que define como *«mostrarse original y consciente de las buenas cualidades propias*», son un valor de referencia y confieren satisfacción (1996:157). No obstante, y a pesar de que estos comportamientos de autoafirmación pueden dar lugar a conflictos por el choque con los demás, también es cierto que permiten un alto grado de tolerancia a la hora de expresar diferentes opiniones, ya que la discusión es *«una forma de relación social aceptada y fructífera, en el sentido de crear lazos interpersonales positivos entre los interactuantes»*. Hernández-Flores observó que, en situaciones en que se pretende dar consejo, los españoles expresaron que desde su punto de vista, *«el emisor del consejo […] tiene una opinión propia que, a sus ojos, es positiva y puede favorecer al aconsejado, por lo que la proclama abiertamente»* (2002:87). Igualmente se considera que expresiones de afiliación, consideradas como valor de confianza al grupo, son positivas, mientras que la falta de afiliación puede llegar a interpretarse como un distanciamiento negativo (Bravo, 1996:169). En este sentido, se favorece el habla informal creando un ambiente cómodo ya que ello significa poder hablar sin temor a ofensas entre los participantes, como explica Boretti: *«la confianza, contenido afiliativo, incluye la tendencia a usar un lenguaje directo»* (2001:85). Así, el concepto no sólo se produce entre personas próximas, sino que en ocasiones sirve para otras relaciones sin la suficiente confianza como para evitar la ofensa (Hernández-Flores; 2002:90).

En japonés, los honoríficos sirven para indicar la comprensión de la situación conversacional y la relación entre los interlocutores. Por ello, en las oraciones empleadas, el grado de los honoríficos resulta obligatorio para completar la frase. Ide distingue este tipo de cortesía lingüística como discernimiento (*wakimae*), en que el hablante debe conocer la propia situación dentro de la sociedad jerarquizada y actuar lingüísticamente acorde a dicha situación, típico del carácter de una *high context culture* como la japonesa (1992:303-304). Por otro lado, el dominio de la noción de armonía sigue teniendo vigor y siendo influyente en la unidad de la sociedad. De este modo, en una típica conversación japonesa se da más importancia a la participación de todos en el grupo y a la tendencia al consenso. En lugar de destacar la opinión propia –como hacen los españoles–, para no sobresalir ésta se dice de una forma indirecta que no sea contradictoria, teniendo como objetivo que la conversación sea agradable para los demás. El término KY (*kē wai*), traducido literalmente "*no se puede leer el aire*", fue uno de los neologismos más usados por los jóvenes en 2007, y hace referencia a alguien que no sabe actuar de manera idónea en una situación dada, en sentido negativo. Este fenómeno muestra que la sociedad japonesa es sensible a la hora de suponer actitudes o formas adecuadas, o de decir la palabra más esperable ante el grupo según la circunstancia.

Junto a esta idea, algunos conceptos peculiares fortalecen el colectivismo. Por ejemplo, *seken* (los "ojos" de un conjunto de personas indeterminadas) exige deter-

minar el comportamiento dentro de una moral común a todos, como miembro de la sociedad japonesa. Y a veces también entre personas se aplica la noción de beneficio. Por ejemplo *giri*, concepto moral efectivo que ejerce el papel de simple formalidad como un trabajo que debe cumplirse por compromiso, o el concepto de *on*, como carga del beneficiado, que consiste en reconocer el beneficio recibido y procurar su devolución para siempre. Estos cumplen una función importante como sistema moral efectivo para establecer la relación asimétrica entre beneficiador y beneficiado en Japón. Sin embargo, no tratan de resolver la asimetría como si fuese un problema, sino como relativizante para consolidar y mantener la relación jerárquica (Hamaguchi, 1998).

En lo que respecta a la selección de comportamientos adecuados en cada situación, los japoneses tienen sus propias medidas. La línea que separa al individuo y al grupo al que pertenece no está tan clara. Además la identificación de cada uno suele exigir ser consciente de pertenecer a un intragrupo (*uchi*) y de distinción del extragrupo (*soto*), cuestiones que influyen en la selección de los grados de cortesía. Según con quien se habla, cambian las formas de tratamiento –familiar o formal– a pesar de que se refieren a un mismo personaje.[1]

Otro punto relevante es la diferenciación del código *honne* (lo que se piensa de verdad) y *tatemae* (un pensamiento que se expresa en público), que se entienden como actitudes opuestas: mientras que el primero se emplea en ámbitos privados y con gente cercana, el segundo sirve para ámbitos compartidos con gente no muy conocida. Sin embargo, el concepto no trata sobre qué forma de expresarse es buena o mala, porque se percibe que ambos pueden coexistir en la misma dimensión y según la luz que se enfoque hacia uno u otro. En este sentido, en muchos contextos del proceso comunicativo puede resultar descortés decir la verdad. También existen otras condiciones cuando el hablante opta por ser cortés hacia el oyente. La ocupación de posiciones en el mismo ámbito laboral, la edad, el tiempo que se lleva perteneciendo al grupo, o si se da beneficio o no son cuestiones que marcarán una desigualdad inmediata en la que el inferior debe hablar al superior de modo cortés, poniendo de relieve el uso del formalismo y la relación de asimetría, pero sabiendo que a veces, incluso este modo puede mostrar un contenido de solidaridad, cariño o incluso confianza.

Por ello, para mostrar cortesía en la sociedad japonesa, muy jerarquizada, los españoles deben aprender a ser más conscientes de que se les pide un comportamiento fuertemente basado en el papel adecuado a su posición social. A los japoneses les ayudaría tener la idea de que en la sociedad española ser directo no siempre implica descortesía, como señalan los datos de los estudios citados. Por consiguiente, en ambos casos se antoja necesario tener buena comprensión del hecho de que las dos lenguas no comparten la misma concepción de las relaciones interpersonales: debe haber una correcta interpretación de la distancia psicológica y saber que los roles sociales que cumplen los participantes son muy diferentes.

1. Ēichirō Ōtsu considera que, para los japoneses, la existencia del "individuo" tiene forma cambiante según la posición del otro. Cfr. Ōtsu (1993:12).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3. Diferencias en las estructuras de petición en español y japonés

En este punto nos centraremos en el conjunto de estrategias de cortesía utilizadas en la petición, y especialmente en aquellas formulaciones en las que cada lengua emplea modos divergentes: la forma interrogativa, la utilización de los verbos poder y querer en actos indirectos convencionales, el concepto de beneficio y agradecimiento –que constituye un sistema particular del japonés–, y la petición de permiso, que en el idioma nipón crea una forma compleja del concepto de cortesía.

3.1. La forma interrogativa

La forma indirecta más habitual de formular peticiones es la forma interrogativa, en la que el hablante deja libertad de elección al oyente: *¿abres la puerta?* Por consiguiente, a través de esta forma el hablante acepta la posibilidad de que el oyente no obedezca, para que el otro no lo tome como una obligación. Es la manifestación de la condición de adecuación de la no obviedad: no es obvio para el hablante que el destinatario vaya a realizar la acción si no se le pide[2] (Haverkate; 1979:94). En general, este tipo de enunciados interrogativos no son considerados como muy corteses, a pesar de la no imposición supuestamente atribuida a la forma interrogativa. El uso del tiempo presente, que supone –en comparación con el futuro– una cierta urgencia, unida a la descripción directa de la acción pretendida las hace sólo aptas para situaciones de necesidad o expectativa muy alta, o para una extrema familiaridad.

La forma interrogativa negativa es muy habitual en distintas lenguas. Dentro del mundo hispánico, en México es corriente formular peticiones como *¿no quieres tomar algo?* Parece que en algunas oraciones interrogativas negativas, el hablante asume la expectativa contraria a la expresada en la pregunta con la función de estrategia de cortesía, sin imponer al oyente para cooperar con él. Según el resultado de una encuesta realizada por Curcó (1994:159) entre hablantes españoles y mexicanos, este tipo de petición era considerada menos cortés por los primeros que por los segundos, porque a los españoles les parece menos cortés la forma con la proposición negativa que su contraparte positiva. Para éstos, el supuesto contextual de que el hablante asume que el oyente hace suyos los deseos y necesidades del hablante, como estrategia corriente de cortesía positiva sería menos accesible que para los mexicanos por la existencia de diferencias socioculturales en la evaluación de algunos parámetros de la interacción. Más bien servirían para manifestar el desacuerdo o la sorpresa del hablante ante hechos que parecen contradecir sus expectativas y que estarían más cerca del reproche (*¿no abres la puerta*?) (Escandell; 1999:3956).

2. María Victoria Escandell establece que todas las estructuras interrogativas, para ser interpretadas como peticiones, deben cumplir las siguientes cinco propiedades: 1) la oración interrogativa debe ser absoluta o total; 2) el sujeto de la oración debe ser al mismo tiempo el destinatario del enunciado; 3) El predicado ha de describir una acción que sea físicamente posible en el momento del enunciado; 4) el verbo debe estar en el tiempo presente de indicativo (o en futuro) y 5) el hablante debe ser el beneficiario de la acción (M.V. Escandell, 1999:3976).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En japonés, las interrogaciones negativas no se entienden como peticiones, pero pueden funcionar como invitaciones o sugerencias, como se muestra en el siguiente ejemplo[3]:

Ejemplo 1 Japonés:	映画	を	見ません	か
	EIGA	*O*	*MIMASEN*	*KA*
	CD	Partícula de CD	Verbo (formal-negativo)	Partícula interrogativa
	Película	…	*no ver*	…
Español:	¿VEMOS UNA PELÍCULA?			

Sin embargo, cuando está acompañada de los verbos auxiliares *kureru* (darme) y *morau* (recibir), cada expresión interrogativa tiene sus correspondientes formas afirmativas y negativas en la petición. Parece que en la lengua japonesa, la estructura interrogativa negativa es muy común, puesto que este tipo de oraciones sirven para señalar la confirmación del acuerdo con el oyente, evitando correr el riesgo de obligar al otro a hacer algo. Esta tendencia no cambia dependiendo del nivel de cortesía de la variedad empleada, formalidad e informalidad. Asimismo vale la pena destacar otra expresión: *–deshou*, utilizada en japonés para construir el futuro en su variedad formal. Añadiendo la partícula interrogativa *–ka*, se puede hacer una pregunta usando esta forma de probabilidad futura en una petición. Es la manera indirecta de aumentar el grado de cortesía, porque el hablante consigue expresar duda por la posibilidad de realización por parte del oyente de la acción pedida.

3.2. Utilización de los verbos poder y querer

Los verbos modales poder –que expresa una referencia a la llamada condición previa de habilidad– y querer –que expresa la condición previa de disponibilidad– son los operadores de reparación que en español se usan frecuentemente para la petición con oración interrogativa. En peticiones como *¿puedes abrir la puerta?*, la utilización del verbo poder apela a la capacidad de actuación que tiene el interlocutor, haciendo una llamada a la habilidad o destreza del mismo, e interrogando por la condición previa de la capacidad del destinatario (Haverkate; 1979:134-135). Se le da así al oyente la posibilidad de negarse justificadamente a la realización de la acción. Esta interpretación de la petición española con la estructura *¿puedes...?* no es igual en japonés, porque el enunciado solamente se interpretará como una pregunta real y no como una petición. Poder (el verbo *dekiru*) únicamente funciona cuando se pregunta la capacidad del otro. Así, las formas interrogativas de petición sólo recibirán una interpretación literal, como en el siguiente ejemplo:

3. Las interrogaciones afirmativas, en cambio, expresan generalmente sólo una pregunta.

Ejemplo 2	**Japonés:**	電気	を	つけること	が	できます	か
		DENKI	*O*	*TSUKERU KOTO*	*GA*	*DEKIMASU*	*KA*
		CD	Partícula de CD	Verbo nominalizado	Partícula	Verbo (formal)	Partícula interrogativa
		La lámpara	…	*encender*	…	*poder* (indica sólo capacidad)	…
	Español:	¿PUEDES ENCENDER LA LÁMPARA?					

Por su parte, la utilización del verbo querer, como en *¿quieres abrir la puerta?* indica en español la voluntad del oyente, su disponibilidad, y presenta una actitud autoritaria por parte del solicitante (Haverkate; 1979:137). No obstante, tampoco es posible traducirla literalmente. En japonés, el verbo español querer se construye con un adjetivo auxiliar (*–tai*), que sirve tanto para la afirmación como para la interrogación, pero solamente existe el uso para expresar deseo. Por esta razón, *¿quieres tomar café?* en esta lengua no podrá obtener una interpretación como invitación, a menos que se esté delante de la cafetería o se tenga una taza de café en la mano. En tal caso, y sólo tal vez, el interlocutor lo interpretará como un ofrecimiento implícito. Por tanto, los estudiantes de los dos idiomas tienen que saber las diferencias de uso, porque ante la pregunta *¿quieres venir a la fiesta?*, aunque un japonés conteste afirmativamente, la respuesta no se corresponderá con la realización de la acción "venir a la fiesta". Se debería comprender que, generalmente, con esa expresión se puede conseguir saber el deseo del interlocutor, es decir, si le apetece o no le apetece realizar la acción propuesta.

3.3. Los verbos dar y recibir y los conceptos de beneficio y agradecimiento

La lengua japonesa emplea el concepto de beneficio para crear estrategias de cortesía en la petición[4]. *Ageru* (dar), *kureru* (darme/darnos) y *morau* (recibir) son verbos con significado léxico pleno, pero si delante aparece un verbo más *–te* funcionan como auxiliares[5]. Cuando se usan estos dos verbos, *dar* y *recibir*, lo que marcan es la acción que hace una persona hacia otra en forma de beneficio. Por ello, este tipo de oraciones pueden marcar asimetría en la relación, ya que uno da beneficio a otro y el otro recibe este beneficio gracias a la amabilidad del primero. En una oración con los verbos *ageru* y *kureru*, el beneficio va del sujeto al complemento indirecto, mientras que con *morau* es el sujeto quien recibe el beneficio.

Algunos libros de gramática japonesa explican este concepto de manera diferente. Es el caso de *Shin Nihongo no kiso*: *«Agemasu, moraimasu, kuremasu no sólo se usan*

4. Existe otra forma de construir frases sin usar el sistema del beneficio. En dicho caso, la relación entre personas no indica un desequilibrio y el beneficio queda implícito.
5. Este uso es tan general que se reconoce como un reflejo de la estructura representable del pensamiento típico japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

para expresar el dar y recibir objetos sino también para acciones, para expresar quién es el beneficiado de la acción de una persona o la dirección a la que se dirige esa acción así como favor, agradecimiento, etc.»[6]. Ishihara, por su parte, añade que este uso es una muestra de elegancia por parte del hablante, traduciéndola por "hacer el favor de", "tener la generosidad de" o simplemente por el verbo principal (1985:207).

3.4. La petición de permiso

Este tipo de petición se define como el deseo del hablante de realizar la acción descrita por el contenido proposicional con la autorización del destinatario, que se encuentra legitimado para conceder o negar la posibilidad de tal acción. Para Alba de Diego, la petición de permiso es una subclase de la petición general, aunque algunos rasgos son privativos de ella. Por ejemplo, en la petición general, el oyente es quien debería realizar la acción descrita por el contenido proposicional de la locución, mientras que en la petición de permiso es el hablante o la persona por la que intercede el que va a ocupar este puesto (1995:15).

Una forma habitual para la petición de permiso en español son las oraciones interrogativas con el verbo modal poder conjugado en primera persona, como en la frase *¿puedo coger ese libro?* Poder habitualmente se refiere a la capacidad del hablante para efectuar una determinada acción, pero cuando se inserta en un enunciado interrogativo dirigido a un destinatario con poder o legitimidad, el enunciado tiene dos objetivos: el explícito de la interrogación es pedir permiso –ser posibilitado por el destinatario para llevar a cabo una acción–, en tanto que el implícito es comprometer al hablante a cumplir la acción solicitada. La otra forma habitual es el uso de verbos como permitir, consentir, autorizar, dar permiso, consentimiento, etc., también en enunciados interrogativos, pero conjugados en segunda persona: *¿me dejas coger ese libro? ¿me das permiso para coger ese libro?* En ellas, el hablante aparece como complemento indirecto. De acuerdo con el concepto de beneficio visto anteriormente, ahora trataremos otra variante para la petición de permiso en japonés.

a) Forma de petición.

Ejemplo 3	**Japonés:**	ここ	に	書い	てもらえます	か
		KOKO	*NI*	*KAI*	*TEMORAEMASU*	*KA*
		CI	Partícula de CI	Verbo (formal)		Partícula interrogativa
		Aquí	…	*recibir escrito*		
	Español:	¿PUEDE(S) ESCRIBIR AQUÍ (PARA MÍ)?				

6. The Association for Overseas Technical Scholarship (1992:61).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

b) Forma de petición de permiso.

Ejemplo 4	**Japonés:**	ここ	に	書い	てもいいです	か
		KOKO	*NI*	*KAI*	*TEMOIIDESU*	*KA*
		CI	Partícula de CI	Verbo (formal)	C. regulativa	Partícula interrogativa
		Aquí	…	*escribir*	…	…
	Español:	¿PUEDO ESCRIBIR AQUÍ?				

Ejemplo 5	**Japonés:**	ここ	に	書か	せてもらっても	いいです	か
		KOKO	*NI*	*KAKA*	*SETE MORATTEMO*	*IIDESU*	*KA*
		CI	Partícula de CI	Verbo (formal)		C. regulativa	Partícula interrogativa
		Aquí	…	*escribir*		…	…
	Español:	¿ME DEJA USTED ESCRIBIR AQUÍ?					

El ejemplo 3 aumenta la cortesía por la expresión *–te moraemasuka*, mientras que el 4 y el 5 son peticiones de permiso. Casi siempre podemos encontrar en los libros de enseñanza del japonés *–temo iidesuka* traducido como *¿puedo* + V*?*[7], como en 4, en el que naturalmente el acto de escribir corresponde emisor, y que parece ser lo que los extranjeros principiantes aprenden para pedir permiso. Nakai (2005:29) trata las variantes de petición con *morau* (recibir) tanto formal (*–te moraemasuka*, *–te moraenaideshouka*, etc.) como informal (*–te moraenai?*), pero no se ha encontrado ningún ejemplo para la petición de permiso como en el número 5 (*–setemorattemo iidesuka*), un tipo de expresión empleada desde tiempo más reciente por los jóvenes, la variante del ejemplo 4 que expresa mayor cortesía. En el ejemplo 5 se utiliza la construcción [V + *-seru* + *-te morau*]. Se entiende aquí que la forma [V + *-seru*] se considera como un tipo de verbo causativo, es decir, una forma verbal cuyo sujeto no realiza la acción, sino que obliga a que la realice otro. En líneas generales, este concepto ha de ser representado en español por el verbo [*hacer* + *infinitivo*] o bien por la fórmula: [*hacer* + *que sujeto secundario* + *verbo en subjuntivo*]. Para la formación del verbo causativo en japonés, basta con añadir un sufijo al verbo de que se trata[8]. Por tanto, el significado original de *kaka-seru* es que el oyente "deja escribir" al hablante (el actor es el oyente). Pero la oración no sólo termina así, sino que se acompaña de *–te*

7. Literalmente es una pregunta combinada con una condicional regulativa, *iidesu*, que significa *¿está bien si...?*

8. Según el verbo, Ishihara añade sufijos distintos: *su* o *seru* / *sasu* o *saseru*,... (1985:233-234).

morau, que indica que el sujeto recibe la acción del oyente. Por lo tanto, en comparación con el ejemplo 4, en lugar de ser la forma básica de petición de permiso en que el actor-sujeto es el hablante, el número 5 necesita contar con dos pasos de transferencia: el acto ("dejar escribir") es del oyente, pero dicho acto es recibido por el hablante por *–te morau* (Kabaya; 2007:44-45). El primer paso consiste en que, por el verbo causativo, el actor es el oyente. Después ese acto lo recibe el hablante (el actor es el hablante). Obviamente, la razón de ese proceso tan largo es aclarar que la posición del beneficiario está en el oyente y, así, conseguir una forma más cortés que en el ejemplo 4. Como siempre, el sentido léxico de *–te morau* requiere algún acto del oyente (u otro) y lógicamente era necesario que el acto "escribir" del hablante tuviera que adscribirse primero al oyente (mediante el causativo) para luego poderlo recibir el hablante mismo. Es una expresión compleja en la que el oyente (u otro) realiza una acción (dejar escribir al hablante), y en la que dicho hablante la expresa como beneficio recibido de aquel.

En el año 2007 el problema del límite del uso de la forma representada por el ejemplo 5 fue finalmente incluido en las Directrices sobre Cortesía de la Sección de Lengua Japonesa de la Comisión Cultural perteneciente al Ministerio de Ciencia. Según esta institución, la distinción entre el uso adecuado y no adecuado tiene que ver con el cumplimiento de dos condiciones: que la acción sea realizada por el hablante con permiso de otra persona (el oyente o una tercera persona) y que la acción reporte agradecimiento del hablante. Cuanto más se cumplan estas dos condiciones, más correcto será el uso[9]. Con este método aplicado al ejemplo 5, podemos decir que estaremos ante un uso correcto cuando el hablante necesite un permiso y además reciba algún beneficio de ello por el que esté agradecido. Por ejemplo, una persona A está pidiendo información a otra B y, para tomar nota, A pide permiso a B para escribir en un papel que le pertenece. En esta circunstancia A dice a B: *Koko ni kakasete morattemo iidesuka* (*"¿me deja usted escribir aquí?"*). No obstante, confirmamos que a veces el hablante usa esta expresión a pesar de que no se cumpla la condición de agradecimiento. Esto es porque el hablante prefiere extender el uso al considerar que suena más cortés fingiendo que resulta beneficiado e implícitamente y, por tanto, reconociendo tal beneficio. Kurotaki (2001:129) señala que, en japonés, en las situaciones en que se producen peticiones, la cortesía especialmente adopta la estrategia de evitar construcciones que expresen que el emisor da algún beneficio al receptor. Por consiguiente, un carácter notable de la petición del japonés es que da mucha importancia a expresar la consciencia del hablante de ser el beneficiario de la relación y, por tanto, a quedar en deuda con el destinatario. Las construcciones gramaticales japonesas con verbos que siempre explicitan quién da y quién recibe beneficio son la forma de expresar una sensibilidad específica del concepto de cortesía.

9. Se trata de la forma *kenjōgo* de recibir (*Go… saseteitadaku*).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Comparación de las formas de cortesía en la petición en español y japonés

En el punto anterior hemos descrito algunos tipos de expresiones de cortesía para la petición en español y japonés, a fin de poner de relieve sus diferencias. Las formas de petición en español suelen aludir al poder o a la autoridad del oyente, y a su capacidad. Son muy frecuentes las formas indirectas y, sobre todo, las construcciones interrogativas. En japonés, en cambio, destaca la preferencia por el sistema de beneficio, que aumenta la cortesía cuando el hablante actúa, ofrece la decisión al oyente y recibe el beneficio. Las formas concretas varían según las combinaciones de grados de formalidad en japonés, combinando morfología (honoríficos), léxico-morfología (verbos dar y recibir como auxiliares) y sintaxis (modalidad oracional), mientras que en español se produce mediante la combinación de sintaxis (tipos de oración) y léxico. Por otra parte, la forma negativa de los enunciados interrogativos es una estrategia de cortesía positiva que consiste en comunicar que hablante y oyente cooperan entre sí, aunque esta forma se considera menos cortés por los españoles que por los mexicanos debido a diferencias socioculturales en la evaluación de algunos parámetros de la interacción. En cambio, en japonés, sin los verbos *darme* y *recibir* usados como verbos auxiliares, no se entiende como petición, y la construcción negativa –a veces junto a la formación del futuro– se considera más cortés que la petición afirmativa simple.

También hemos propuesto describir los usos de los verbos poder y querer. En las construcciones en español, ambos verbos en enunciados interrogativos aluden a la capacidad o disponibilidad del destinatario para llevar a cabo la acción y se interpretan fácilmente como peticiones. En las mismas condiciones, la interpretación más extendida de "poder" en japonés (*dekiru*), generalmente indica simplemente la capacidad del hablante. Lo mismo ocurre en el uso del interrogativo con "querer" expresado mediante el auxiliar *–tai*, que significará más bien únicamente deseo. Las interpretaciones del japonés son literales y no están convencionalizadas como fórmulas corteses: no siempre se pueden trasladar e interpretar expresiones similares de la misma forma que en la lengua materna.

En las peticiones de permiso hay que señalar que el verbo japonés *morau* (recibir) interviene en una estructura peculiar: verbo causativo más verbo recibir más aglutinante con interrogativo (*–sete morattemo iidesuka*). En español hemos visto una forma parecida con la forma *¿me deja(s)…?* pero existen diferencias importantes: primero, que la construcción japonesa está configurada de manera muy compleja para resaltar el agradecimiento del actor-hablante con el objetivo de mostrar más cortesía, y segundo, que la acción la lleva a cabo el oyente. Por todo ello, como hemos señalado a lo largo del texto, tener una visión amplia del campo de la Pragmática intercultural será decisivo a la hora de evitar una mala interpretación.

Bibliografía

ALBA DE DIEGO, Vidal (1995), "La cortesía en la petición de permiso", DICENDA, nº 13, pp. 13-24.

BORETTI, Susana (2001), "Aspectos de la cortesía lingüística en el español coloquial de Argentina", ORALIA, nº 4, pp. 9-45.

BRAVO, Diana (1996), *La risa en el regateo: estudio sobre el estilo comunicativo de negociadores españoles y suecos*. Edsbruk, Akademi Tryck AB, Universidad de Estocolmo.

CURCÓ, Carmen (1994), '"¿No me harías un favorcito?' Reflexiones en torno a la expresión de la cortesía verbal en el español de México y el español peninsular". En: *La pragmática lingüística del español. Recientes desarrollos*, Amsterdam, Rodopi, pp. 128-171.

ESCANDELL, María Victoria (1999), "Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos". En: *Gramática descriptiva de la lengua española*, volumen III, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 3929-3991.

HAMAGUCHI, Eshun (1988), *'Nihon rashisa' no hakken*. Tokyo, Kodansha.

HAVERKATE, Henk (1979), *Impositive sentences in Spanish*. Amsterdam, John Benjamins.

HERNÁNDEZ-FLORES, Nieves (2002), *La cortesía en la conversación española de familiares y amigos: la búsqueda del equilibrio entre la imagen del hablante y la imagen del destinatario*. Aalborg, Institut for Sprog Internationale Kurturstudier, Aalborg Universitet.

IDE, Sachiko (1992), "On the Notion of Wakimae: Toward an Integrated Framework of Linguistic Politeness". En: *Mosaic of Language: Essays in Honour of Professor Natsuko Okuda*, Mejiro Linguistic Society, Tokyo, pp. 298-305.

ISHIHARA, Tadayoshi (1985), *Gramática Moderna de la Lengua Japonesa*. Madrid, Edelsa.

KABAYA, Hiroshi (2007), "Teineisa no genri ni motozuku 'kyokamotome hyōgen' ni kansuru kōsatsu", KOKUGAKU KENKYŪ TO SHIRYŌ, nº 30, pp. 37-46.

KUROTAKI, Mariko (2001), "Irai hyōgen ni mirareru bogo kara eigo eno goyōronteki tenigenshō", GENGOBUNKA TO NIHONGO NEKYŪ, nº 21, pp. 128-133.

NAKAI, Junko (et al.) (2005), *Kaiwa ni chōsen! Chūkyūzenki kara no nihongo rōrupurei*. Tokyo, 3A Corporation.

ŌTSU, Ēichirō (1993), *Eigo no kankaku (jyou)*. Tokyo, Iwanami shinsho.

THE ASSOCIATION FOR OVERSEAS TECHNICAL SCHOLARSHIP (1992), *Shin Nihongo no Kiso I: Manual de gramática en español*. Tokyo, 3A Corporation.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Aprender a leer: el desafío de usar símbolos

Susana Pilar Gaytán Guía
Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: neurolingüística, cerebro, kanji, kana.

Resumen: La Neurolingüística estudia los mecanismos neurales que controlan comprensión, producción y adquisición de lenguas. Hablar un idioma implica comprender símbolos y sonidos de palabras. El sistema de escritura japonesa se compone de dos tipos: *kanji* (ideogramas) y *kana* (fonogramas). Los *kanji* pueden representar conceptos fundamentales que van desde ideas abstractas a objetos concretos y llevan aparejados, obviamente, sus propios sonidos lingüísticos, es decir, etiquetas fonéticas. Sin embargo, cuando se "lee mentalmente" estas palabras son, a menudo, analizadas únicamente por sus significados. Paralelamente, el cerebro de una persona que emplea un *kana* representa sólo una sílaba, o sea un sonido sin un significado intrínseco. Gran parte del trabajo de la Neurolingüística se centra en los modelos lingüísticos y psicolingüísticos teóricos para investigar cómo el cerebro implementa los procesos necesarios para producir y comprender el lenguaje oral y escrito. El presente trabajo trata de analizar los mecanismos fisiológicos del cerebro para procesar el lenguaje japonés, lo que representa un desafío interesante, pues utilizar un *kanji* generará patrones de actividad cerebral similares a los exhibidos durante el procesamiento numérico; mientras que emplear *kanas* requiere un procesamiento cerebral del componente fonético de las palabras.

Keywords: neurolinguistics, brain, *kanji*, *kana*.

Abstract: Neurolinguistics is the study of the neural mechanisms that controls the comprehension, production, and acquisition of language. Using a language implies understanding symbols and sounds which form words. The Japanese script system is composed of two different types of symbols: *kanji* (ideograms) and *kana* (phonograms). The *kanji* symbols may represent various substantive concepts ranging from abstract ideas to concrete objects. Of course, these *kanji* words have their own linguistic sounds, that is, phonetic labels. But usually, in silent reading of these words they are very often scanned only for meanings. On the other hand, a *kana* symbol represents only a syllable and, therefore, a sound without an intrinsic meaning. A great amount of work in neurolinguistics is done on psycholinguistic and theoretical linguistics models, and it is focused on investigating how the brain implements the processes that are necessary for producing and comprehending the oral and written language. The aim of the present work is to discuss the physiological mechanisms by which the brain processes information related to language. The Japanese language represents an interesting challenge. *kanji* shows similar activity brain patterns than those exhibited during numerical processing. In contrast, *kana* symbols require a larger phonetic component of brain processing.

1. La lengua escrita: soporte del pensamiento y la transmisión de conocimiento

La lengua es el sistema de comunicación verbal o escrito, propio de una comunidad humana; en él, las personas hablantes reconocen sus modelos de expresión del conjunto de conocimientos que permiten desarrollar su juicio crítico, modos de vida o

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

costumbres. Cada pueblo distinto construye su identidad sobre una lengua con rasgos específicos en los que se establece el sistema de símbolos que constituye su código (Grève y Van Passel, 1971). Cada lengua, por tanto, guarda las claves culturales del pueblo que la utiliza, de su origen y su historia.

Casi todas las lenguas de nuestro planeta tienen un origen más o menos determinado para el código de símbolos que emplea en su escritura. Sin embargo, la lengua japonesa puede considerarse una excepción ya que, en su evolución, adquirió no solo un sistema de símbolos sino que maneja, con fluidez, tres tipos de códigos diferentes. Históricamente, el pueblo japonés adoptó vocabularios y lecturas chinas de los *kanji* dándoles sus propios significados[1] , de este modo el idioma japonés se enriqueció conceptualmente gracias a estos ideogramas como forma de escritura. La originalidad de la evolución lingüística japonesa es que, de hecho, no sólo se adoptaron los ideogramas para expresar conceptos, sino que se generó una fonética especial (basada en los sonidos iniciales de los ideogramas chinos) para expresar sonidos en japonés y se tomaron caracteres (utilizando sólo su fonética) para representar determinadas sílabas. Esto originó una escritura que evolucionó para convertirse en los sistemas silábicos actuales que se conocen con el nombre de *hiragana* y *katakana*.[2]

Para el manejo mental de la simbología, un ideograma es una unidad conceptual que tiene significado por sí mismo, como un número, frente a los alfabetos fonéticos, que se basan en la unión de sonidos para construir palabras[3]. Esta doble característica de la escritura japonesa implica, a su vez, un doble reto para los mecanismos neurales que controlan comprensión, producción y adquisición de lenguas. Estudiar el cerebro que lee en japonés representa un gran desafío, ya que permite comparar los patrones generados conceptualmente al leer o escribir un *kanji* frente al procesamiento cerebral del componente fonético de las palabras *kanas*[4]. Intuitivamente, parece inmediata la asociación imagen-concepto para el tipo de escritura ideográfica *kanji* mediante una "conexión directa" entre ambos. En cambio, para un símbolo que representa sólo una sílaba (o sea un sonido) como los *kanas*, una palabra se construye por un conjunto de gráficos, sin un significado intrínseco y sólo se descifra como suma de una sucesión de símbolos en un orden dado. Su decodificación requeriría, al menos, dos niveles de interpretación: uno para cada signo y otro para la asociación y orden de los mismos[5].

1. Véanse: Frellesvig (2010); Kindaichi e Hirano (1978); Kuno (1973); Paradis y col. (1985); Tsujimura (1996 y 1999).
2. Véanse: Frellesvig (2010); Kindaichi e Hirano (1978); Kuno (1973); Paradis y col. (1985); Tsujimura (1996 y 1999).
3. Véanse: Carlson (2010); Cornelissen y col. (2009); Hashimoto y Sakai (2004); Sakai y col. (2003).
4. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Hayashi y col. (1998); Koyama y col. (1998); Paradis y col. (1985); Tamaoka y Makioka (2009); Thuy y col. (2004); Usui y col. (2009,2005 y 2003); Wydell y col. (1993); Yamada (1992 y 2003).
5. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Hayashi y col. (1998); Koyama y col. (1998); Paradis y col. (1985); Tamaoka y Makioka (2009); Thuy y col. (2004); Usui y col. (2009, 2005 y 2003); Wydell y col. (1993); Yamada (1992 y 2003).

Resulta fascinante que el acto de leer un texto (una abstracción cultural muy alejada de cualquier necesidad biológica) se traduzca en modificaciones observables en la estructura cerebral (Cornelissen y col., 2009). Ante una lectura, se emplee el idioma (y el código) que se emplee, se han observado cambios funcionales en el hemisferio izquierdo de cerebro[6]. De hecho, se pueden delimitar neuronas que traducen los signos en ideas: neuronas que leen.

La magia de la lectura se inicia en el movimiento coordinado de los ojos (o los dedos, si se emplea el código Braille) y resulta en una experiencia íntima e individual que se materializa, en silencio, mientras mentalmente las palabras son, a menudo, analizadas únicamente por sus significados. Puede tratarse también de una experiencia sonora, que implica modulación de las cuerdas vocales del lector y la traducción a sonidos de los signos codificados. En fin, una actividad compleja con numerosos niveles de integración sensorial, motora, conductual y hasta emocional. En un párrafo escrito, la visión de los símbolos aislados estimulará numerosas zonas cerebrales y al tratar de comprenderlo, se reclutarán muchas otras regiones del cerebro hasta generar la asociación mental de imagen, sonido y concepto.

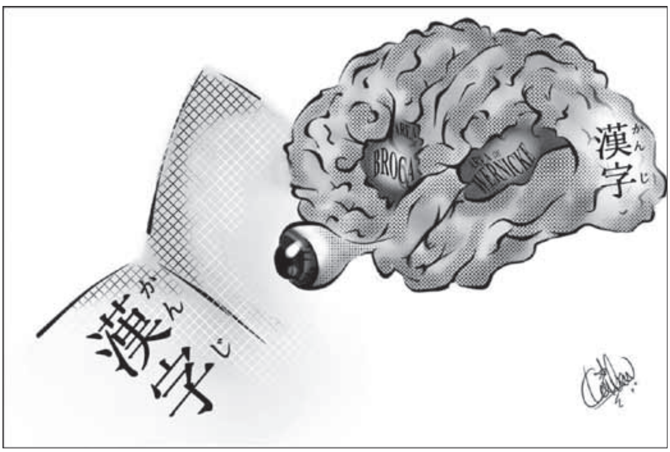


Figura l: El cerebro lector (Leila Pontiga, 02/01/2014).

2. Neurolingüística: estudiando el cerebro lector

Enfrentar el reto que supone estudiar al “cerebro que lee” es el objeto de la Neurolingüística[7], una rama científica multidisciplinar que ha progresado notablemente gracias al advenimiento de diversas técnicas con las que observar los cerebros humanos en acción, como la electroencefalografía (EEG) o el análisis de imágenes como la tomografía de emisión de positrones (PET) o la resonancia magnética funcional (fMRI). Estas y otras estrategias han permitido demostrar que el cerebro tiene una delicada cartografía que

6. Véanse: Leong y col. (1987); Perfetti y col. (1992); Potter y col. (1984); Taylor y Taylor (1983).
7. Véanse: Carlson (2010); Cornelissen y col. (2009); Hashimoto y Sakai (2004); Sakai y col. (2003).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

sitúa cada función en un conjunto de estructuras especializadas. Así, en el hemisferio derecho del cerebro humano se sitúa la comprensión no verbal e ideación de conceptos, la orientación y estructuración espacial, o la percepción del color y la forma de los objetos, así como su reconocimiento y manipulación. En el hemisferio izquierdo, en cambio, se han identificado el centro de las funciones del habla y de la escritura (esta última notablemente específica como denotan las variaciones caligráficas propia de cada individuo) y la comprensión lógica y verbal[8]. No obstante, esta especialización no implica exclusividad, bien al contrario, requiere de una gran conectividad que garantice la integración de todos los procesos neurales que subyacen a una conducta tan compleja como la lectura.

3. Cerebro y lenguaje: bases fisiológicas de la identificación de las palabras

Es poco probable que haya transcurrido el tiempo suficiente para permitir la evolución de partes especializadas del cerebro para la lectura, sin embargo el cerebro lector (Fig.1) se ha especializado funcionalmente en esta "invención cultural reciente" empleando la interfase entre visión y lenguaje (Cornelissen y col., 2009). No obstante, no son, en absoluto, cuestiones resueltas por qué y cómo se comprenden las palabras[9].

En el pasado, la investigación, basada principalmente en la observación de la pérdida de capacidades resultante de daños en la corteza cerebral, permitió delimitar toda una serie de áreas relativamente grandes del cerebro implicadas en el procesamiento del lenguaje. Así, se delimitaron las áreas clásicas del habla de Broca o Wernicke (Fig.1). El área de Broca todavía se considera un importante centro de idiomas, que juega un papel central en la sintaxis, la gramática y la estructura de la oración. De hecho, los estudios de neuroimagen han proporcionado evidencias de que este área se activa para el ensayo subvocal y la programación articulador[10]. Sin embargo, investigaciones posteriores han permitido delimitar mejor las estructuras implicadas en cada fase del proceso de utilización de una lengua incluyendo diversas regiones corticales y sub-corticales. Así, se puede asumir que varias estructuras de la corteza cerebral, cercanas a la corteza auditiva primaria y secundaria, desempeñan un papel fundamental en el procesamiento de la voz que conduce al empleo de las palabras. Entre ellas, sin hacer un inventario exhaustivo, se incluirían: la circunvolución temporal superior (responsable del procesamiento morfosintáctico y la integración de la información sintáctica y semántica); la circunvolución frontal inferior (implicada en el procesamiento sintáctico y la memoria de trabajo) y la circunvolución temporal media (encargada del procesamiento léxico-semántico). Así mismo, en el aprendizaje de la lectura, juega un papel fundamental la región del lóbulo occipito-temporal izquierdo (Fig. 1) cuya lesión provoca fallos tanto en la mecánica lectora como la comprensión de lo leído[11].

8. Véanse: Carlson (2010); Cornelissen y col. (2009); Hashimoto y Sakai (2004); Sakai y col. (2003).
9. Véanse: Carlson (2010); Cornelissen y col. (2009); Hashimoto y Sakai (2004); Sakai y col. (2003).
10. Véanse: Carlson (2010); Cornelissen y col. (2009); Hashimoto y Sakai (2004); Sakai y col. (2003).
11. Véanse: Carlson (2010); Cornelissen y col. (2009); Hashimoto y Sakai (2004); Sakai y col. (2003).

4. El reto de usar más de un código: el cerebro que escribe en japonés

Leer y escribir cualquier lengua es, por tanto, una conducta compleja generada por un aún más complejo patrón de acciones cerebrales, pero escribir en japonés es aún más difícil. Se trata de un proceso único en que dos sistemas de símbolos (ideográficos y fonológicos) conviven y se usan combinadamente y el cerebro ha de gestionar esta dualidad[12]. En las áreas citadas se ha de realizar el procesamiento neuronal que permita la decodificación de los símbolos *kanji* y *kana* y su correlación con la asociación cerebral símbolo-objeto. Aunque hay indicios fundados que muestran que la lectura de las identidades fonéticas o *kana* difiere (aún compartiendo circuitos de activación) de las de lectura de las semánticas o *kanji*; no obstante, la cuestión de si hay una distinción entre el procesamiento de ambas aún no se ha resuelto completamente[13]. La hipótesis de trabajo aceptada es la existencia de un proceso de codificación diferente para cada conjunto de símbolos (Bookheimer, 2002), lo que incluiría procesados divergentes para la lectura de palabras. Un circuito implicaría que una palabra se descompusiera en unidades ortográficas y secuencialmente fuese transcrita en sus correspondientes sonidos; mientras que alternativamente el cerebro sería capaz de asociar el símbolo en sí mismo directamente con su representación semántica. Los resultados disponibles en la actualidad indican que, aún compartiendo grandes áreas cerebrales de procesado, es posible encontrar diferencias entre los efectos que provoca leer un texto escrito con símbolos *kanji* o con *kana*. En general, para la organización de este procesado lingüístico, sería esencial el lóbulo frontal izquierdo que es responsable del procesamiento semántico. Paralelamente, la organización de categorías de objetos y conceptos se realizaría en el lóbulo temporal y, por último, la parte derecha del hemisferio sería responsable de la comprensión del significado contextual y figurativo[14]. También sustentan esta hipótesis dual el hecho de que, bajo la estimulación eléctrica de una estructura concreta del cerebro, el área temporal lateral basal posterior, la lectura de símbolos *kana* permanece intacta mientras que la lectura de palabras en *kanji* se deteriora. Este efecto evidencia, claramente, que morfogramas y silabogramas son procesados por vías neurales distintas y es muy probable que la afectación selectiva de lectura *kanji* sea causada por la diferencia en representación funcional de los símbolos *kanji* y *kana*[15]. Por otra parte, en estudios con PET se ha

12. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Hayashi y col. (1998); Koyama y col. (1998); Paradis y col. (1985); Tamaoka y Makioka (2009); Thuy y col. (2004); Usui y col. (2009, 2005 y 2003); Wydell y col. (1993); Yamada (1992 y 2003).

13. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Hayashi y col. (1998); Koyama y col. (1998); Paradis y col. (1985); Tamaoka y Makioka (2009); Thuy y col. (2004); Usui y col. (2009, 2005 y 2003); Wydell y col. (1993); Yamada (1992 y 2003).

14. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Hayashi y col. (1998); Koyama y col. (1998); Paradis y col. (1985); Tamaoka y Makioka (2009); Thuy y col. (2004); Usui y col. (2009, 2005 y 2003); Wydell y col. (1993); Yamada (1992 y 2003).

15. Véanse: Blomert (2011); Hillis y Caramazza (1991); Ichikawa y col. (2008); Sakurai y col. (1994).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

puesto de manifiesto una mayor activación del giro fusiforme durante el procesamiento de textos *kanji*, lo que indica el papel de esta área en el procesamiento ortográfico y léxico-semántico de las imágenes o en la conversión de la información ortográfica específicamente *kanji* a sus valores fonéticos. Además, en esta estructura, es posible identificar divisiones topográficas de funciones específicas del lenguaje mediante disfunciones lectoras de los símbolos *kanji*[16]. Por último, diversos experimentos muestran que se activa la parte posterior de la corteza temporal inferior cuando se realiza la traducción mental de palabras *kanji*[17] o durante la tarea de escritura *kanji*, así como la identificación de los símbolos y pautas *kanji* y *kana* correspondientes a palabras oídas[18]. Es probable que esta área del hemisferio izquierdo funcione como una corteza de asociación para la convergencia de la información perceptual tanto de los ideogramas *kanji* como de las secuencias de símbolos silábicos *kana*. En esta fase se realizaría el reconocimiento y la diferenciación de sus constituyentes característicos léxicos, preparándose para el procesamiento verbal de orden superior. Dado que en las oraciones en japonés, por lo general, coexisten tanto palabras *kanji* como *kana* esto implicaría un proceso neurofisiológico, a veces secuencial, a veces en paralelo pero no equivalente, como evidencian las diferencias encontradas en la ejecución del proceso lector dependiendo del texto escogido[19]. El acceso semántico se produciría antes del acceso fonológico en palabras *kanji*; mientras que este efecto no sería necesario para usar palabras en *kana*. No obstante, que se produzca una mayor activación del área de Broca y la corteza prefrontal dorsal, reflejaría mayores requerimientos fonológicos en el ensamblaje articulador de palabras escritas con *kana*[20].

5. Conclusiones

El leguaje ya sea oral o escrito es el vehículo mediante el cual dos seres humanos se comunican. La comunicación gráfica existe desde los primeros intentos de la Humanidad de guardar información, pero la evolución clave se produce con el desarrollo de códigos que iniciarán la “era de la escritura”. La investigación en Neurolingüística ha permitido empezar a comprender como este fenómeno cultural se traduce en acciones concretas en el cerebro.

La lectura de palabras impresas sigue tanto un acceso fonológico, como un acceso semántico. Esto supone que la información ortográfica se recodifica primero en su representación fonológica correspondiente para el acceso al significado; mientras que también se produce el acceso directo al significado de una representación gráfica dada.

16. Véanse: Blomert (2011); Hillis y Caramazza (1991); Ichikawa y col. (2008); Sakurai y col. (1994).
17. Véanse: Thuy y col. (2004); Nakamura y col. (2002 y 2005).
18. Véanse: Thuy y col. (2004); Nakamura y col. (2002 y 2005).
19. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Thuy y col. (2004); Nakamura y col. (2002 y 2005).
20. Véanse: Feldman y Turvey (1980); Hayashi y col. (1998); Koyama y col. (1998); Paradis y col. (1985); Tamaoka y Makioka (2009); Thuy y col. (2004); Usui y col. (2009, 2005 y 2003); Wydell y col. (1993); Yamada (1992 y 2003).

Estos dos procesos operan en paralelo en la interpretación de los códigos escritos. El idioma japonés es único por su naturaleza dual en el manejo de códigos. En la lectura de las palabras escritas con símbolos *kanji* se accede al significado directamente desde su representación y el acceso a su fonología es posterior; mientras que la lectura de símbolos *kana* maneja los procesados asociados a la descomposición fonológica de los símbolos.

En definitiva, leer y comunicarse por escrito es una actividad compleja, fascinante y que evoluciona con la propia experiencia vital. El cerebro integra todas las numerosas tareas que subyacen a la compresión de un texto. El arte de la lectura mejora con la práctica gracias a la plasticidad de las conexiones neurales y, con ellas, las funcionalidades específicas del cerebro que evolucionan con el aprendizaje.

6. Agradecimientos

La autora agradece a Leila Pontiga el diseño de la figura que ilustra el presente trabajo.

Bibliografía

BLOMERT L. (2011), "The neural signature of orthographic-phonological binding in successful and failing reading development", Neuroimage, nº 57(3), pp. 695-703.

BOOKHEIMER S. (2002), "Functional MRI of language: new approaches to understanding the cortical organization of semantic processing", Annu. Rev. Neurosci., nº 25, pp. 151-88.

CARLSON, N.R. (2010), *Fundamentos de fisiología de la conducta,* Madrid, Pearson Educación S.A.

CORNELISSEN, P.L., KRINGELBACH, M.L., ELLIS, A.W., WHITNEY C., HOLLIDAY, I.E. y HANSEN P.C. (2009), "Activation of the left inferior frontal gyrus in the first 200 ms of reading: evidence from magnetoencephalography (MEG"), PloS One, nº 4(4), pp. 5359-5359.

FELDMAN, L.B. y TURVEY, M.T., (1980), "Words written in *kana* are named faster than the same words written in *kanji*, Language and Speech, nº 23, pp. 141–147.

FRELLESVIG, B. (2010), *A history of the Japanese language*. Cambridge: Cambridge University Press.

GRÈVE, M. y VAN PASSEL, F. (1971), *Lingüística y enseñanza de lenguas extranjeras,* Madrid: Fragua.

HASHIMOTO, R. y SAKAI, K.L. (2004), "Learning letters in adulthood: direct visualization of cortical plasticity for forming a new link between orthography and phonology", Neuron, nº 42(2), pp. 311-22.

HAYASHI, M, KAYAMOTO, Y, TANAKA, H y YAMADA, J. (1998), "Semantic activation by Japanese *kanji*: evidence from event-related potentials", Percept. Mot . Skills, nº 86(2), pp. 375-82.

HILLIS, A. y CARAMAZZA, A., (1991), "Mechanisms for accessing lexical representations for output: Evidence from a category-specific semantic deficit", Brain Lang., nº40, pp. 106–144.

ICHIKAWA, H., KOYAMA, S., OHNO, H., ISHIHARA, K., NAGUMO, K. y KAWAMURA, M. (2008), "Writing errors and anosognosia in amyotrophic lateral sclerosis with dementia", Behav. Neurol., n º19(3), pp. 107-16.

KINDAICHI, H. HIRANO, U. (1978), *The Japanese Language*. Rutland-Tokyo,Tuttle Publishing.

KOYAMA S., KAKIGI R,. HOSHIYAMA M., y KITAMURA Y. (1998), "Reading of Japanese *kanji* (morphograms) and *kana* (syllabograms): a magnetoencephalographic study", Neuropsychologia, nº 36(1), pp. 83-98.

KUNO, S. (1973), *The structure of the Japanese language*. Cambridge, MA: MIT Press.

LEONG, C.K., CHENG, P.W. y MULCAHY, R. (1987), "Automatic processing of morphemic orthography by mature readers", Language and Speech, nº 30, pp. 81–197.

NAKAMURA K., DEHAENE S., JOBERT A., LE BIHAN D. y KOUIDER S. (2005), "Subliminal convergence of *kanji* and *kana* words: further evidence for functional parcellation of the posterior temporal cortex in visual word perception", J. Cogn. Neurosci., nº 17(6), pp. 954-68.

NAKAMURA K., HONDA M., HIRANO S., OGA T., SAWAMOTO N., HANAKAWA T., INOUE H., ITO J., MATSUDA T., FUKUYAMA H. y SHIBASAKI H. (2002), "Modulation of the visual word retrieval system in writing: a functional MRI study on the Japanese orthographies", J. Cogn. Neurosci., nº 14(1), pp.104-15.

PARADIS, M., HAGIWARA, H. y HILDEBRANDT, N. (1985), *Neurolinguistic aspects of the Japanese writing system.* Tokyo: Academic Press.

PERFETTI, C.A., ZHANG, S. y BERENT, I. (1992),"Reading in English and Chinese: Evidence for 'universal' phonological principle". En: *Orthography, phonology, morphology, and meaning* R. Frost & L. Katz (eds.), Amsterdam: North-Holland, pp. 227–248.

POTTER, M.C., SO, K., VON ECKART, B. y FELDMAN, L.B. (1984), "Lexical and conceptual representation in beginning and proficient bilinguals", Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, nº 23, pp. 23–38.

SAKAI, K.L., HOMAE, F. y HASHIMOTO, R. (2003), "Sentence processing is uniquely human", Neurosci Res., nº 46(3), pp. 273-9.

SAKURAI Y., SAKAI K., SAKUTA M. y IWATA M. (1994), "Naming difficulties in alexia with agraphia for *kanji* after a left posterior inferior temporal lesion". Neurol Neurosurg Psychiatry, nº 57(5), pp. 609-13.

TAMAOKA K y MAKIOKA S. (2009), "Japanese mental syllabary and effects of mora, syllable, bi-mora and word frequencies on Japanese speech production" Lang Speech nº52 (Pt 1), pp. 79-112.

TAYLOR, I. y TAYLOR, M.M. (1983), *The psychology of reading*. New York: Academic Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

THUY D.H., MATSUO K., NAKAMURA K., TOMA K., OGA T., NAKAI T., SHIBASAKI H., FUKUYAMA H., (2004),"Implicit and explicit processing of *kanji* and *kana* words and non-words studied with fMRI," Neuroimage nº 23(3), pp.878-89.

TSUJIMURA, N. (1996), *An introduction to Japanese linguistics*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.

TSUJIMURA, N. (1999), *The handbook of Japanese linguistics.* Malden, MA: Blackwell Publishers.

USUI K., IKEDA A., NAGAMINE T., MATSUHASHI M., KINOSHITA M., MIKUNI N., MIYAMOTO S., HASHIMOTO N., FUKUYAMA H. y SHIBASAKI H.(2009), "Temporal dynamics of Japanese morphogram and syllabogram processing in the left Basal temporal area studied by event-related potentials", J. Clin. Neurophysiol. nº 26(3), pp. 160-6.

USUI K., IKEDA A., TAKAYAMA M., MATSUHASHI M., SATOW T., BEGUM T., KINOSHITA M., MIYAMOTO S., HASHIMOTO N., NAGAMINE T., FUKUYAMA H., y SHIBASAKI H.,(2005) "Processing of Japanese morphogram and syllabogram in the left basal temporal area: electrical cortical stimulation studies", Brain Res Cogn Brain Res. nº 24(2), pp. 274-83.

USUI K., IKEDA A., TAKAYAMA M., MATSUHASHI M., YAMAMOTO J., SATOH T., BEGUM T., MIKUNI N., TAKAHASHI J.B., MIYAMOTO S., HASHIMOTO N., SHIBASAKI H. (2003), "Conversion of semantic information into phonological representation: a function in left posterior basal temporal area", Brain, nº 126(Pt 3) pp. 632-41.

WYDELL, T.N., PATTERSON, K.E. y HUMPHREYS, G.W. (1993), "Phonologically mediated access to meaning for *kanji*: Is a rows still a rose in Japanese *kanji*? , Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, nº 19, pp. 491–514.

YAMADA, J.

(1992), "Why are *kana* words named faster than *kanji* words?", Brain and Language nº 43, pp. 682–693.

(2003), "Articulatory planning in naming single word-*kanji* characters" Percept Mot Skills, nº 97(3 Pt 2) pp. 1332-4.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Espacio público. Arquitectura como nexo entre culturas

Alfonso Gallardo Nieto
Universidad de Sevilla

Palabras clave: público, habitantes, desarrollo, urbe, soporte.

Resumen: En el siglo XX el espacio público se entendía como lugar de interacción social, convivencia y esparcimiento. En Occidente encontramos plazas y calles siempre vinculadas a mercados, iglesias u otros hitos; también parques, jardines o áreas de juego volcados a la estancia. Mientras tanto en la cultura japonesa el soporte suele ser parte del uso al que acompaña, más que un espacio urbano. El gran espacio integrador de la vida social japonesa han sido templos y santuarios que, por su carácter religioso, tienen un soporte radicalmente opuesto al del cristianismo, con una mayor extensión y profusión de jardines.

La evolución social, el desarrollo económico y la aparición de las grandes urbes conllevan nuevas necesidades, provocando una ruptura física y social en el espacio público. Actualmente la arquitectura *occidental* está centrada en la regeneración y reordenación de nuevos *lugares* en zonas degradadas o de nuevo crecimiento generando tejido urbano. Por otro lado, la cultura japonesa ha abandonado sus raíces del jardín y las zonas religiosas, convirtiéndose en una arquitectura caótica y tecnológica relacionada con los nodos de la metrópolis japonesa. Hoy en día la arquitectura de los nuevos espacios públicos está primando la funcionalidad antes que la forma, construyendo paisajes artificiales y deshumanizados.

Keywords: public, inhabitants, development, metropolis, build.

Abstract: Culturally, during the 20th century, public space was understood as a place for social interaction, coexistence and amusement. In occidental society we can often find squares and streets that are related to markets, churches or other social milestones. We can also find parks, gardens, or playgrounds usually crowded. In comparison, we normally find public spaces in Japanese culture to be supported by religious and commercial uses, more than a use for a proper urban space. Traditionally the integration spaces in Japanese social life have been temples and sanctuaries that, because of their religious mood, have an obviously different build from those of Christianity. Japanese spaces tend to have bigger areas and more greenery.

Social evolution, economic development and the appearance of Metropolis brought new needs that are making a physical and social break up on public space. Currently, occidental architecture is focused on regeneration and rezoning of new spaces in downfallen areas or areas of recent development in cities. Japanese culture has abandoned its roots of gardens and religious spaces making these spaces more chaotic and technological making them into nodes of the Japanese Metropolis. Nowadays the architecture of new public spaces is coming first function then form. This is causing the building of artificial and dehumanized urban landscapes.

1. Introducción. Concepto de Espacio Público

Para analizar propiamente el espacio público es imprescindible delimitar el concepto que lo define, ya que, debido a las diferentes dimensiones que puede abarcar, es

un espacio arquitectónico bastante complejo. Técnicamente, el espacio público es un espacio sin construcciones, reservado por la administración pública, que es a la vez propietaria y administradora del mismo, dedicado a ser el soporte para los usos sociales característicos de la vida urbana. Pero no es un mero soporte físico, ya que comprende ámbitos muy variados. Territorialmente destacan sus valores de centralidad o su fácil reconocimiento, pudiendo convertirse en hitos urbanos. Su carácter social y político, como mayor exponente de accesibilidad e igualdad, lo lleva a ser objetivo de apropiación ciudadana. Habermas (2005) describe el proceso por el cual el público (constituido de individuos que hacen uso de su razón) ocupa la esfera o espacio público controlado por la autoridad y lo transforma en un espacio donde la crítica se ejerce contra el poder. Dada dicha apropiación es frecuente que se desarrolle su dimensión histórica, creando una identidad propia. Además es frecuente encontrarlo en estado de simbiosis con usos urbanos privados, mayoritariamente usos terciarios y comerciales, que requieren de este soporte para su mejor funcionamiento.

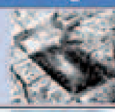
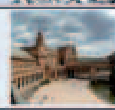
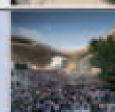
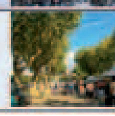
Dimensión	Conceptos	Imagen
Física	Centralidad, Hito, Adaptabilidad , Reconocible, Accesibilidad	
Cultural	Identidad histórica, Soporte vida urbana	
Social	Apropiación ciudadana, Cualificación, Anonimato e Igualdad, Accesibilidad	
Económica	Simbiosis comercial, Espacio laboral	

Figura 1: Tabla sobre Dimensiones del Espacio Público (producción propia).

2. Claves de formación y consolidación del Espacio Público

El espacio público tiene desde su origen dos factores que influyen radicalmente en su configuración y diseño. Por un lado, ya que el espacio público es parte del tejido urbano, está unida al mismo, siendo su crecimiento y consolidación claves para su morfología y configuración. El tipo de ciudad, el modelo urbanístico y la planificación se convierten así en condicionantes fundamentales para estos espacios arquitectónicos. Y, dado su carácter público, los factores culturales y sociales son obviamente modeladores del citado espacio, actuando sobre dicho espacio características tan diversas como la religión y los festejos populares, las actividades vinculadas a la vida urbana de una determinada cultura o la influencia de la arquitectura, doméstica o de otra índole.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2.1. Crecimiento y Consolidación del Tejido Urbano

Para analizar la influencia en la formación de los espacios públicos aportada por los modelos de ciudad, vamos a dar unas breves pinceladas sobre dos modelos como ejemplos representativos, que aun siendo ejemplares no son absolutos: el modelo tradicional (Kioto) y el modelo metrópolis (Tokio).

2.1.1. *Modelo de ciudad Tradicional*

Como en otros aspectos de la cultura japonesa, la referencia inicial del modelo de ciudad tradicional podemos encontrarlo en la cultura china. Este modelo de ciudad, uno de los más estudiados de toda Asia oriental por su gran influencia y desarrollo, se caracteriza por el seguimiento de un patrón geométrico, basado en la creación de una cuadrícula cuya línea exterior (rectangular o cuadrada) sería la muralla de la ciudad y las líneas interiores serían las calles principales. La cuadrícula, normalmente de 9x9, está perfectamente orientada, así como sus calles, constituyéndose de forma Norte-Sur la vía principal de la ciudad, la que ocupa el lugar central de la retícula, y para la búsqueda del lugar de asentamiento en el territorio se siguen los principios del Feng Shui. La ciudad contaba con otros elementos fundamentales, como eran el palacio imperial y la zona administrativa. Estos elementos se construyen dentro del modelo de ciudad china como núcleos amurallados que están incorporados unos dentro de otros de forma concéntrica, conformando núcleos físicamente independientes dentro de la ciudad.

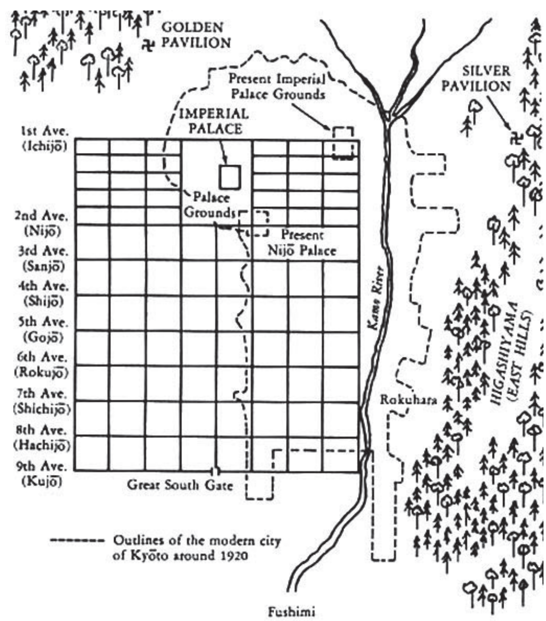


Figura 2: Trazado inicial de Kioto con el área ocupada por la ciudad en 1920 que salta al este del rio Kamo (Urban Networks, 2013).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Un ejemplo de este modelo es la ciudad de Xi'an que, con algunas particularidades, comparte las características fundamentales ya citadas. Lo que lo diferencia es el hecho de que el palacio imperial sale de las murallas en la zona norte para crear unos jardines amurallados. Este modelo es el que se transmitirá a algunas ciudades japonesas, entre ellas y siendo quizás la más destacable Kioto. El modelo de ciudad china se lleva a Japón, pero como la cultura japonesa está acostumbrada a hacer, adaptándolo a sus propias necesidades y estrategias culturales. La cultura japonesa aumentaría su relación con la naturaleza y la adaptación al medio que lo rodea, así como también buscaría una mayor organización en sus formas y una ruptura con la simetría.

Hay que destacar que, en estos modelos, el espacio público que se crea en las ciudades está reducido a las calles. Tradicionalmente no se crean plazas o elementos centrales públicos en las ciudades chinas o japonesas, sino que el espacio público tiene un carácter lineal. En las calles se desarrollaban todas las actividades de la vida urbana, desde eventos religiosos o militares (desfiles) hasta las zonas comerciales (calles comerciales).

2.1.2. *Modelo de ciudad Metrópolis*

Podemos encontrar abundantes ejemplos de ciudades globales con ciertas similitudes, pero el caso de Tokio tiene algunas particularidades que se han desarrollado hasta conformar la megalópolis que hoy conocemos. Tokio se caracteriza por un crecimiento paulatino que permite que sea un modelo más asentado y mucho más organizado que en otros casos[1]. El crecimiento en Tokio comienza en 1880 con 800.000 habitantes hasta llegar a los 9.000.000 en el año 1965. Tras esto ha seguido creciendo hasta contar en la actualidad con una cantidad superior a 13.000.000 de habitantes, según datos del Tokyo Metropolitan Government. Para poder articular esta gran ciudad, uno de los principales problemas de las metrópolis, se recurre desde el gobierno al planeamiento de forma temprana, creando en 1925 la línea Yamanote, una línea de metro circular que permite articular la ciudad, a partir de la cual se comenzaría a establecer todo un complejo y completo sistema de transporte urbano. Este medio de transporte se convirtió en algo fundamental para Tokio, llegando a crear una dependencia a la ciudad, dado que, debido a la alta población, la ciudad se paralizaría si desapareciese el efectivo sistema de transporte público japonés.

Esta dependencia y su continuo uso han creado finalmente un modelo de ciudad nodal en el que la trama urbana crece alrededor de las estaciones de metro, conglomerando en torno a estas todos los usos más importantes de la vida urbana, convirtiéndolos en pequeños distritos comerciales y culturales o nodos, y según la ciudad se aleja de la estación se convierte en un tejido más doméstico y de menor densidad.

En este modelo de ciudad el espacio público es caótico y eventual, y al igual que el resto de usos, está muy vinculado a los nodos del sistema de transporte público. Además este modelo de ciudad masificada y con necesidades muy específicas está

1. Véase el caso del otro gran representante en la cultura oriental, el modelo seguido por las ciudades chinas. En él, su rápido y descontrolado crecimiento genera grandes problemas de transporte y configuración urbana. Algunas ciudades representativas podrían ser Pekín o Shanghái.

dando lugar a la aparición de nuevos espacios públicos, no presentes en la cultura occidental tradicional, que analizaremos más adelante.

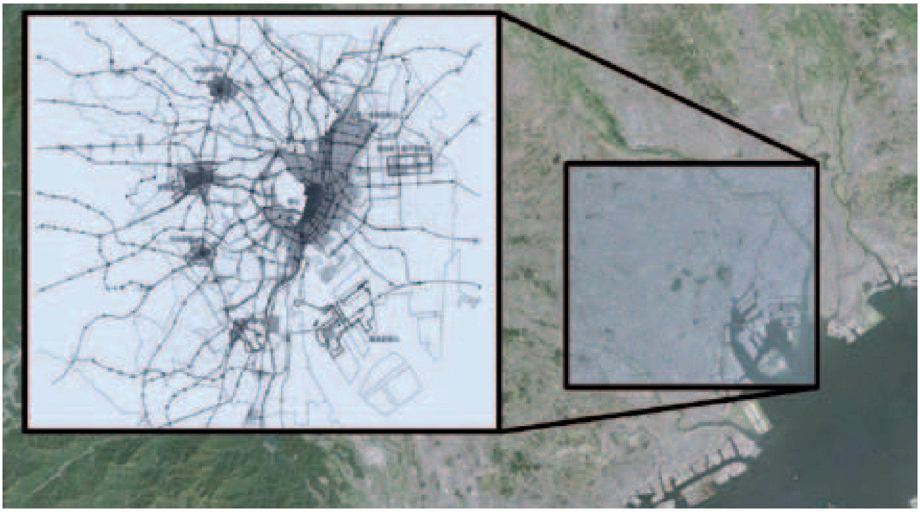


Figura 3: Esquema Modelo de Ciudad Nodal (producción propia)

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2.2. Factores culturales y sociales

En la cultura japonesa es habitual la vivencia de los espacios públicos lineales, frente al protagonismo de los espacios públicos centrales de la cultura occidental. Ya sea por influencia de la estructura urbana en los hábitos de vida y costumbres o a la inversa (aunque lo más probable es que se trate de una mezcla de ambos), la mayoría de actividades sociales que requieren de un espacio público se desarrollan de manera compatible con la linealidad. Es frecuente que los festejos populares cuenten con desfiles (lineales) que se desarrollan por las calles más importantes del barrio, así como los usos comerciales se adaptan a la estructura base preexistente. Es destacable que, incluso cuando hay grandes aglomeraciones de usos comerciales en una misma zona, sin ser centros comerciales, lo hacen en forma de calles o pasajes comerciales cubiertos, frente a los mercados centrales occidentales.

Otro espacio público fundamental que hasta ahora no ha sido mencionado son los espacios verdes. La sociedad japonesa tiene una gran vinculación con la naturaleza por sus creencias y tradición y, obviamente, los parques y jardines son uno de los espacios donde la sociedad japonesa realiza una mayor vida social. Pero hay una diferencia con occidente: sus espacios verdes, en la mayoría de los casos, son parte de los complejos religiosos, es decir, están delimitados por el recinto del templo o santuario y son de su propiedad, así como su mantenimiento es responsabilidad de los mismos. Técnicamente esto los convertiría en espacios privados, pero su carácter social e incluso turístico los convierte en espacios públicos. Además las diferencias entre la religiosidad japo-

nesa y la occidental hacen que esto sea posible. Mientras en el Cristianismo el recinto del templo está limitado prácticamente a la celebración de los oficios religiosos, en el Budismo o el Sintoísmo tiene un carácter más abierto, lo que permite la convivencia del uso religioso con otros usos, por ejemplo comercial, dentro del propio recinto del templo; así como las celebraciones vinculadas con el templo no suelen tener un horario determinado ni requieren la presencia en un punto concreto sino que suelen desarrollarse en todo el recinto del templo y libremente.

Otro punto clave sería las necesidades actuales de la población, sobre todo en las grandes ciudades, ya que los cambios en la vida urbana, los largos horarios de trabajo, las largas distancias que han de recorrer diariamente para volver a casa, el auge de la sociedad de consumo y otros factores hacen que la sociedad requiera lugares para comer, para pasar su tiempo de ocio, incluso para dormir, dada la gran cantidad de tiempo que pasan fuera de casa. Todas estas necesidades y nuevos lugares que se generan se acoplan con el soporte ya existente y generan nuevos espacios públicos.

3. Análisis de Espacios Públicos

Como algunos autores apuntan, la arquitectura de los espacios públicos en Japón consta de valores y características diferentes a las occidentales, complejas y con una identidad propia. Fumihiko Maki afirma que la construcción de los espacios urbanos en las ciudades japonesas se hace por capas, como si de una cebolla se tratase, dotando determinados espacios de *oku* o profundidad, no solo material sino en un ámbito mucho más amplio que abarca desde lo espiritual hasta las concepciones culturales (1979:92-94).

3.1. Calle

Siendo el principal espacio público en la sociedad japonesa, encontramos, tanto en los modelos tradicionales como en los actuales, una segregación en los tipos de calles, mucho más marcada que la presente en las ciudades occidentales. Según su importancia en la ciudad se distingue el nivel ciudad: calles usualmente grandes con gran tráfico, tanto rodado como peatonal, con abundancia de zonas comerciales; nivel de distrito o intermedio: calles que dan acceso a las diferentes zonas de viviendas y que además son parte fundamental para el funcionamiento de las mismas, suelen tener acceso rodado con una afluencia media y zonas comerciales, pero de menor importancia que las anteriores; y un último nivel o nivel doméstico: calles que dan acceso a las viviendas, no tiene por qué tener acceso rodado ni zonas comerciales, ya que solo son pequeñas calles que dan acceso a las viviendas, alcanzando un carácter casi privado.

3.2. Plaza

Las plazas son un fenómeno más reciente en las ciudades japonesas y por norma general no tienen el acogimiento social con el que cuentan en occidente. Usualmente

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Figura 4: Esquema Diferentes tipos de calles (Doméstica-Distrito-Ciudad), Kioto y Tokio (fotografías propias).



Figura 5: Plaza del Ayuntamiento de Tokio, Tokio (fotografía propia).

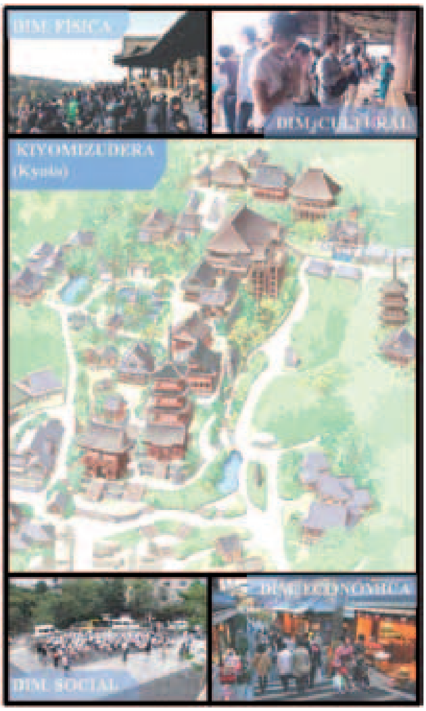
Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

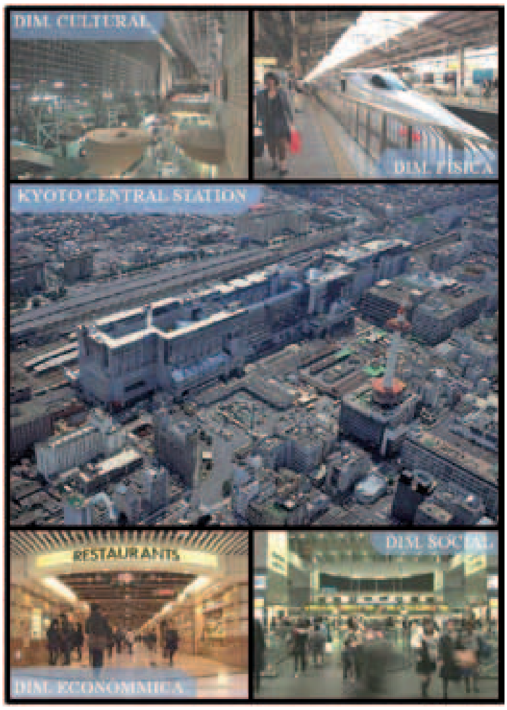
responden a actuaciones concretas, ya provengan de alguna actuación urbanística o de una entidad privada. Un ejemplo es la plaza del Ayuntamiento de Tokio, que, a pesar de ser un elemento de gran importancia para la ciudad, el acogimiento por parte de la sociedad es muy escaso. Además, al contrario que otros elementos, no es capaz de conglomerar otros usos o actividades que lo completen como espacio público. Es una característica general el agrupar en torno a estas plazas los usos fundamentales de la ciudad, como edificios administrativos o emblemáticos, pero esto no es suficiente para crear un espacio público de calidad, ya que no se encuentran arraigados en la sociedad.

3.3. Nuevos Espacios Públicos

Actualmente en las ciudades japonesas se están definiendo espacios de origen privado pero que comparten la mayoría de las características con los espacios públicos, así como la accesibilidad, la centralidad, etc. Estos espacios tendrían una entidad

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1





Figuras 6 y 7: Izquierda, esquema Nuevos Espacios Públicos: Templo Kiyomizudera en Kioto. Derecha, esquema Nuevos Espacios Públicos: Estación Central de Kioto (producción propia).

suficiente como para conglomerar las diferentes dimensiones de los espacios públicos. En la dimensión física encontramos su centralidad y accesibilidad, así como el ser soporte para los usos urbanos. En la dimensión cultural apreciamos la arquitectura que los compone o la vinculación para determinados usos que se realizan en su interior, como podría ser el uso religioso u otros relacionados con la cultura y el arte. La dimensión económica se contempla en la cantidad de usos comerciales y terciarios que son capaces de aglomerar en su propio recinto o en los alrededores. Por último, pero no menos importante, la dimensión social otorgada solo por la apropiación ciudadana de los espacios.

Uno de los espacios que reúnen dichas características serían los templos y santuarios, la integración en la vida social japonesa de estos espacios es muy elevada, llevándose a cabo en ellos actividades de todo tipo.

Como ya se anotó anteriormente, los nuevos usos urbanos y la gran cantidad de tiempo que los japoneses pasan tanto en medios de transporte como en estaciones y en otros usos para cubrir el resto de necesidades, ha generado un espacio que ya ha sido denominado como *Dividual Space*, un espacio dividido, compartido, en común con otros (J. Almazán, Y. Tsukamoto; 2006:302). Tanto estaciones como centros comerciales, así como el resto de nuevos usos y sus respectivos soportes, suelen aparecer com-

binados dentro de las grandes ciudades japonesas, por lo que se convierten en grandes nodos sociales, los auténticos nuevos espacios públicos.

4. Conclusiones

Se podrían diferenciar dos grandes aspectos en cuanto a lo analizado aquí. En primer lugar, las diferencias entre los espacios públicos tradicionales occidentales y sus homólogos orientales, calles y plazas, viendo cómo la cultura japonesa tiene un mayor arraigo en las calles y su linealidad. Destacar cómo este soporte arquitectónico ha influido en el desarrollo social y en las costumbres de su cultura, influencias mutuas entre sociedad, cultura y arquitectura que enriquecen a todos los citados.

En segundo lugar, la aparición de espacios públicos no presentes en la cultura occidental tradicional. Dados los factores de cambio en la sociedad y la cultura actual, la arquitectura se adapta generando (o implementando los ya existentes) soportes para el desarrollo de la actividad urbana.

Bibliografía

ALMAZÁN CABALLERO, Jorge, TSUKAMOTO, Yoshiharu (2006), "Tokyo Public Space Networks at the Intersection of the Commercial and the Domestic Realms. Study on Dividual Space", JOURNAL OF ASIAN ARCHITECTURE AND BUILDING ENGINEERING, nº 308, pp. 301-308.

BOGNAR, Botond (1997), *World Cities. Tokyo*. Londres, Academy Editions.

DREXLER, Arthur (1955), *The architecture of Japan*. Nueva York, The museum of modern art.

FRAMPTON, Kenneth (1987), *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.

HABERMAS, Jürgen (2005), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.

KULTERMANN, Udo (1960), *Nueva arquitectura japonesa*. Barcelona, Gustavo Gili.

GARCÍA GUTIERREZ, Fernando (2001), *La arquitectura japonesa vista desde occidente*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2004), *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.

LANZACO SALAFRANCA, Federico (2010), *Religión y Espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*. Zaragoza, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.

MAKI, Fumihiko (1979), "The city and the Inner space", JAPAN ECHO, vol. 6, nº1, pp. 91-103.

MOLESKINE (2007), http://moleskinearquitectonico.blogspot.dk/2007/03/el-feng-shui-en-el-urbanismo-asitico-i.html [01/02/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

SOWA, Axel (2002), "Toyo Ito: looking for a second nature", L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, nº 338, pp. 38-45.

TELLA, Guillermo (2013), *Ciudades comparadas: análisis de los efectos de la expansión urbana y la densificación intensiva*. Chile, Famen & Cia S.A.

URBAN NETWORKS (2013), http://urban-networks.blogspot.dk/2013/04/made-in-japan-una-aproximacion-las.html [01/02/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La casa como jardín

Pedro Luis Gallego Fernández
Universidad de Valladolid

Palabras Clave: casa japonesa, territorio residencial, jardinería tradicional, arquitectura japonesa contemporánea.

Resumen: El sentido de la casa como "territorio residencial" es patrimonio de la arquitectura japonesa. Para el Shintoísmo, el hombre no está completo sin la naturaleza, y, ya que la naturaleza protege al hombre a través de la casa, esta no puede concebirse sin un jardín con el que formar ese "territorio". Así fue en la arquitectura tradicional, desde el *Shinden* al estilo *Sukiya.* Ese sentido ha perdurado, y hoy día ha de convivir con el duro contexto de las metrópolis japonesas. Las casas urbanas construidas por jóvenes arquitectos muestran una preocupación por devolver la relevancia al jardín, y pese a la pequeñez de los solares, su espacio es mayor que el ocupado por la vivienda. Si esto no es posible, el jardín se convierte en un espacio dentro de la vivienda como umbral entre el exterior y el interior. En ocasiones, la organización de los espacios de la casa es tratada como si toda ella fuera un jardín. Para ello son utilizadas técnicas de la jardinería tradicional como el *do-ishi,* que obliga a mirar a diversos escenarios, y el *shakkei* o escenario prestado, que permite la apropiación visual del espacio contiguo para incorporar a la casa los elementos del entorno.

Keywords: Japanese house, residential territory, traditional gardening, Japanese contemporary architecture.

Abstract: The sense of the house as a "residential territory" is the patrimony of Japanese architecture. For Shintoism, a man is not complete without nature, and, since nature protects man through the house, this cannot be conceived without a garden to form that "territory". Thus was in the traditional architecture from *Shinden* to *Sukiya* style. That sense has persisted, and today it has to live with the harsh context of the Japanese metropolis. The urban houses built by young architects show a concern to restore the importance of the garden, and despite the small size of the plots, its space is larger than that occupied by housing. If this is not possible, the garden becomes a space within the dwelling as a threshold between the exterior and interior. Sometimes, the organization of the spaces of the house is treated as if all of it were a garden. Traditional gardening techniques are used for this purpose, such as *do-ishi* that compels us to look at various scenarios, and *shakkei* or borrowed scenery, which allows visual appropriation of the adjoining space to incorporate environmental elements in the house.

1. Casa y Naturaleza

Para el Shintoísmo, el Confucionismo y el Zen el hombre no está completo sin la naturaleza, ya que es ella quien protege al hombre a través de la casa; por ello, no puede comprenderse la casa sin el jardín (*niwa*) y los elementos que definen un territorio residencial. La pieza principal es el jardín, y construir una casa es construir un jardín que la contenga. Ejemplificado en el tipo *shinden* y en la residencia *sukiya,* ese territorio contiene un río, estanque, islas, puentes, caminos, encajándose el edificio como un elemento más. La naturaleza se percibe en todas las actividades de la casa, de modo que los elementos de separación, –los finos paneles de *shouji* y *fusuma*– trasladan el

ambiente de un espacio a otro según el concepto de *suke* o "ver a través" (F. Pedragosa; 1997:16-21). Pensada para combatir las fuertes lluvias y el intenso calor húmedo del verano, la casa se hace un objeto permeable al aire en el interior. Su disposición nace de construir sobre un entramado de pilares y vigas de madera una cubierta de grandes aleros; así, el espacio queda emplazado horizontalmente entre dos planos: el piso, levemente elevado sobre el terreno, y la cubierta.

Esta relación entre la casa y el jardín, genera una serie de espacios intermedios entre el interior y el exterior y tránsitos perimetrales a través del *engawa*, un pasillo entre las habitaciones y el jardín protegido por los vuelos de la cubierta y elevado sobre el nivel del suelo, en el que se realizan múltiples actividades lúdicas. Un espacio que no está ni dentro ni fuera y que representa un concepto clave del sentido espacial de la cultura japonesa: el "MA"[1]. El concepto de MA es muy abstracto y sugiere un vínculo mental que establece una relación entre las cosas que gradualmente separa. Sólo cuando la unidad espacial vacía está "ocupada" por algo, se transforma en un espacio[2], y tanto la actividad del usuario como los cambios debidos al viento, la luz y las sombras, juegan en ello un papel. En cualquier caso, el espacio es percibido intensamente a través de la mediación de un sentido del tiempo.

2. La casa y el jardín

Importado el jardín de China, su elemento más importante era un lago con una isla que representaba el océano. Uno de los textos más antiguos sobre el diseño del jardín japonés, el *Sakuteiki* escrito en el s. XI, durante el período *Heian* (794-1192), muestra como la arquitectura ha estado muy ligada al diseño de jardines, siendo en esa vinculación como el jardín japonés adquiere un carácter independiente (J. Takei y M. Keane;

1. A. Isozaki, T. Andö, T. Fujimori y T. Ito (2006). El signo MA 間 significa "entre" y puede interpretarse como un intervalo de tiempo y/o espacio, una idea opuesta a la visión occidental que diferencia esos dos conceptos. Aunque en origen fue una unidad de medida, el MA remite a la acción del tiempo sobre el espacio a través de la idea de intervalo. Según Arata Isozaki, los espacios no se determinan por sus dimensiones y límites, sino que surgen "en medio" y en armonía con el tiempo, mediante acciones y estados de ánimo transitorios.

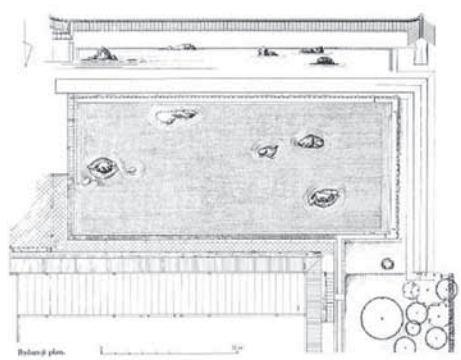
2. K. Nishida (2001:60-62): «*Mientras que un interior occidental está determinado por las dimensiones de las paredes que definen la función de cada uno de los espacios, los interiores japoneses se componen de unidades superficiales o espaciales determinadas por la escala del tatami o por la suma de áreas definidas por cuatro soportes, de modo que en la cultura japonesa no existía originariamente el concepto de habitación. La casa se pensaba para estar compuesta por capas de MA que iban encadenándose desde el exterior hasta lo más profundo divididas por pantallas suke. Estas capas forman una graduación del exterior al interior, de la luz a la oscuridad o de lo público a lo privado, de modo que al hacer una casa lo importante no era hacer habitaciones con funciones sino disponer los MA en los que estar*». Los nombres que recibían los espacios eran, *do-ma*: MA de la tierra, *itano-ma*: MA de entrada, *i-ma*: MA de estar, *ne-ma*: MA de dormir, *Kuaku-ma*: MA de invitados y *Engawa*. Las zonas húmedas, aseo, baño y cocina, se diferenciaban de las demás estancias, separándolas del resto de la casa y uniéndolas al terreno; de este modo, la circulación por la casa imponía rituales como el cambio de calzado en el *genkan*, espacio de tránsito a nivel del suelo desde el *do-ma* al *itano-ma*, y por tanto entre las partes de la casa elevadas sobre el terreno o ligadas a este.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2001). Ya el *Shinden*, el estilo residencial de los antiguos edificios aristocráticos de este periodo, contaba con un jardín y un edificio simétrico en forma de U ubicado al norte. Este edificio potenciaba desde su ortogonalidad la belleza de lo natural y orgánico, y viceversa (G. Nitschke; 1993). El pabellón central (*shinden*) era el lugar donde el noble vivía y acogía a sus invitados, mientras que las alas se prolongaban en corredores ortogonales que volcaban sobre el estanque. Un área vacía de grava blanca, llamada *niwa*, separaba el salón principal de la residencia del lago sirviendo como escenario de ritos religiosos (figura 1). Otros elementos de este jardín (*shinden-zukuri*), además de plantas y árboles, son las islas de rocas, cascadas, arroyos (*yarimizu*) y puentes. Su ubicación y características están indicadas en el *Sakuteiki* que comienza con la frase: *ishi wo taten koto*, que puede entenderse como "el arte de asentar las rocas", lo que indica la importancia de este elemento en una cultura que considera sagrada la naturaleza. El artífice del jardín debe de poseer la técnica e intuición (*fuzei*) sobre cómo y dónde colocar las rocas para crear un sutil artificio bajo la apariencia de un escenario natural, representando el universo espiritual y simbólico que subyace en los elementos del jardín (N. Hida; 1993:129-156).

El modelo de *shinden-zukuri* se trasladó a las residencias y templos de los samuráis con la difusión de la secta budista *Hodo*, pero la llegada del budismo Zen a mitad del periodo *Kamakura* (1191-1133) inicia el tipo del *Karesansui* que utiliza rocas, grava y vegetación para crear un paisaje yermo que se hizo popular en el periodo *Muromachi* (1192-1573). Ejemplos notables son el *Daisen-in* y el *Ryoan-ji*, ambos en Kioto[3], construidos por la secta Rinzai según los principios del *Yugen*, o simplicidad elegante, y el *Yohaku no bi* o belleza del vacío (figura 2). El *karesansui* representa la esencia del MA a través del diálogo entre las rocas y el vacío. Por otro lado, en la arquitectura doméstica de este mismo periodo, el *shinden-zukuri* fue sustituido por el más sencillo *shoin-zukuri* que dejó de ocupar el centro del recinto con su función religiosa, para ser contemplado desde las habitaciones y el *engawa,* y poder pasear ocasionalmente.





Figuras 1 y 2. Superior, tipo de jardín shinden-zukuri. Periodo Heian (794-1192). Derecha, jardín Ryoan-ji. Kioto, 1473. Periodo Muromachi (1192-1573).

3. L. Badala y R. Toscano (2009). El *Daisen-in*, en el complejo de templos de *Daitoku-ji* situado en el lado este del *hojo* o hall principal con una superficie de 100 m^2 fue creado a principios del s. XVI y representa un arroyo surgiendo de las montañas, desembocando en un río y afluyendo en el océano. El *Ryoan-ji,* creado por el pintor *Soami* en 1473, se situaba al sur con una superficie de 250 m^2. En él, 15 pequeñas rocas se distribuyen en tres grupos de siete, cinco y tres, sobre un mar de grava rastrillada en una delicada representación de las islas de Japón y el océano.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En el siglo XVI, en el periodo *Azuchi-Momoyama* (1574-1599), el espacio para la ceremonia del té (*sado*) se independiza de la casa, levantándose pequeños *chasitsu* o casitas que dan lugar al *chaniwa* o jardín del té. Este jardín, sin formar parte integrante de su espacio, es el complemento esencial de la sala del té, ya que los invitados accedían por él a la sala. El punto de partida en el diseño era el *ro,* que puede interpretarse como *«un camino de montaña solitario, que nos saca de nuestro día a día de pruebas y tribulaciones, y en la paz y tranquilidad de la naturaleza»* (C. Hildner; 2011:145).

En el espacio sagrado de los santuarios sintoístas se presentan los elementos primarios de los jardines: el espacio *Kodenchi,* cubierto de grava blanca, donde cada veinte años se reconstruye el santuario; las rocas llamadas *iwakura*, así como el árbol del espacio sagrado de *Ise* que representa la sabiduría del cielo. La imagen del árbol también aparece como escenario de la vida en el teatro *Noh*, y en la casa vernácula como *daikokuhashira* o pilar sagrado y más tarde en el *tokonobashira* del *chashitsu*.

Una síntesis de la villa jardín y del jardín de té se halla en la Villa Imperial Katsura en Kioto (figuras 3 y 4), iniciada en 1619 en el periodo *Edo* (1600-1867), cuya armonía entre la arquitectura y el paisaje fue elogiada por el arquitecto Bruno Taut[4]. En su libro *Houses and People of Japan*, Taut describe cómo la arquitectura de la villa es inseparable del diseño del jardín. Sin el jardín, el efecto que la luz, el sonido, y los cambios estacionales producen a través de las finas paredes de papel de arroz sería completamente diferente.





Figuras 3 y 4: Superior, vista de la Villa Imperial Katsura. Kioto, 1662. Periodo Edo (1600-1867). Derecha, chasitsu de la Villa Imperial Katsura, Kioto. Periodo Edo (1600-1867).

4. B. Taut (1937). El Palacio *Katsura* terminado en 1662 por el Príncipe Toshitada fue mandado construir por su padre el Príncipe Toshihito como lugar de retiro donde pudiera contemplar la luna. Fue objeto de admiración de todos los arquitectos modernos que visitaron Japón como Walter Gropius y Bruno Taut, que veían representados en el edificio muchos valores a los que aspiraba la Arquitectura Moderna, como la asimetría, la ligereza, la relación con la naturaleza, la modulación y la prefabricación en madera.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Caso particular en la relación entre la casa y el jardín es el de la *machiya*, la vivienda urbana existente en Japón desde la Edad Media, con plantas largas y estrechas, debido a la parcelación del terreno, y accesibles desde la calle. Por su estrechez, tenía dificultades para desplegar su espacio al aire libre y desarrolló el *tsuboniwa*, un pequeño jardín interior que toma en superficie la medida del *tatami,* que a la vez que articula la arquitectura, incorpora a la vivienda la fuerza de la naturaleza Las habitaciones se establecían sobre él, prolongando un largo *do-ma* desde el exterior hasta el patio interior. La cocina y el baño se situaban al lado del patio como una continuación del *do-ma* (C. Hildner; 2011:145). Pese a su compacidad, la *machiya* muestra, en la autonomía espacial de cada una de sus partes y en la relación con el jardín interior, la concepción de la casa como territorio.

En las ciudades, los grandes jardines fueron siempre privilegio de las clases altas, y no fue hasta el siglo XX cuando los ciudadanos comunes tuvieron la oportunidad de alcanzar una casa unifamiliar con jardín, que acabaría desapareciendo como consecuencia de la rápida urbanización de la periferia. Sin embargo, el sueño del jardín se ha mantenido vivo, como muestra su resurgir en la arquitectura residencial contemporánea.

3. El espacio residencial contemporáneo en Japón

Con la caída de los precios inmobiliarios en los inicios del periodo *Heisei* a partir de 1989, la construcción de viviendas unifamiliares volvió a ser un bien asequible para la clase media, recobrando la arquitectura residencial un importante protagonismo. Así, las obras construidas por la última generación de arquitectos, muestran la preocupación por volver a dar a la interacción entre la casa y el jardín la relevancia que tuvo tradicionalmente.

Pese a las imágenes estereotipadas de las ciudades japonesas como megalópolis de rascacielos, la realidad es que buena parte de su tejido residencial está compuesto de vecindarios de casas unifamiliares de baja altura, con pequeños jardines y caminos peatonales, integrados en una red comercial de pequeños negocios. Un *patchwork* urbano aparentemente caótico en el que la separación entre lo público y lo privado se torna ambiguo (J. Almazán y Y. Tsukamoto; 2008:79-86). La mayoría de estas pequeñas parcelas ha venido surgiendo por la división de otras mayores, fruto de herencias y de las altas tasas que se tenían que pagar por la propiedad, –solo en Tokio se estima que existen más de 1,8 millones de parcelas– lo que unido a las restricciones del área de movimiento de las construcciones dan lugar a la pequeña dimensión de las casas; un fenómeno de miniaturización del espacio residencial que se conoce como *bonsai bunka*[5].

Lo interesante de esta estructura urbana, es que el modo de organizar la relación entre el interior y el exterior, la interacción entre la casa y el jardín y la atención hacia la pequeña escala, muestran numerosos rasgos enraizados en la cultura tradicional. La idea de la casa como territorio residencial está tan presente que, a pesar de la pequeñez de los solares, el espacio que ocupa el jardín es casi siempre mayor que el ocupado por

5. U. Meyer (2011:10-24). En Japón se conoce como *Bonsai Bunka* (Cultura Bonsái) a la miniaturización de los proyectos residenciales producto de la creciente demanda de pequeñas parcelas donde construir una vivienda propia, que en Tokio pueden llegar a mínimos de dos metros de anchura.

la vivienda. Si esto no es posible, el jardín se convierte en un lugar intermedio entre el exterior y el interior, al modo de las *machiyas*. En muchos casos la organización de los espacios de la casa es tratada como si toda ella fuera un jardín.

Se puede afirmar que la idea central del *Sakuteiki* está presente en estas casas que se conciben como "el arte de asentar las rocas". Su organización mediante metáforas de los elementos simbólicos del jardín como rocas, arroyos, caminos y puentes, y la presencia del árbol sagrado, se une a la utilización de técnicas de la jardinería como el *do-ishi,* que obliga a mirar a diversos escenarios, y el *shakkei* o escenario prestado, que permite la apropiación visual del espacio contiguo para incorporar a la casa los elementos del entorno.

4. Un paradigma contemporáneo: La casa Moriyama de Ryue Nishizawa

La Casa Moriyama de Ryue Nishizawa, construida en Ohta-ku en Tokio en 2005, está concebida como una serie de habitaciones con módulos de alquiler que trasladan fractalmente la forma urbana a la disposición sobre la parcela (figuras 5 y 6). Su idea es el reflejo del concepto de casa como "territorio residencial", en el que convive un sentido ancestral con formas vanguardistas. La organización funcional como adición de unidades autónomas es extrema al separarse en 10 células, cada una de ellas rodeada por un *tsuboniwa*. Se sale al jardín para cambiar de función, pasando de una célula a otra según la actividad desarrollada, convirtiendo los espacios intermedios en vacíos habitables; pero la disposición de las piezas y los elementos del jardín procuran mantener un alto nivel de privacidad con respecto a las calles y edificios vecinos (A. Varela; 2008:113-116). La casa Moriyama, en su descomposición en células funcionales, es una referencia a las propuestas "metabolistas" de los años 60 trasladadas a la realidad urbana y social de la ciudad. Pero la disposición de estas células como si fueran rocas, nos remite a los *karesansui* o jardines secos, como el *Ryoan-ji* de Kyoto, y a la idea del*ishi wo taten koto* del *Sakuteiki,* y su acción del tiempo sobre el espacio mediante el diálogo entre las "rocas" y el vacío.





Figuras 5 y 6: Superior, Ryue Nishizawa. Casa Moriyama, planta. Tokio, 2005. Derecha, Ryue Nishizawa. Casa Moriyama, vista exterior. Tokio, 2005.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

5. Interacción entre casa y jardín en la última generación de arquitectos

La *Casa Moriyama* está siendo un referente de un modo de hacer inspirado en la tradición residencial, que está marcando pautas en la generación más joven de arquitectos japoneses como Makoto Tanijiri, Sou Fujimoto, Yoshichika Takagi, Jun Igarashi, Go Hasegawa, Nishida Osamu, etc., cuyo trabajo sobre la pequeña escala en difíciles contextos urbanos, no renuncia a la ambición de obras plenas de cualidades espaciales y con una arquitectura enraizada en los valores ancestrales de la tradición residencial. Aunque esta generación produce una delicada arquitectura aparentemente opaca a los ojos occidentales, una lectura ligada a la interacción tradicional entre la casa y el jardín puede permitirnos comprenderla, más allá de aspectos puramente formales.

En la *Casa N* de Sou Fujimoto (figura 7), construida en Oita en 2008 para una pareja y su perro, se pone de manifiesto la ruptura de los límites entre el interior y el exterior, creando una estructura anidada en la que interactúan las habitaciones con el jardín (S. Fujimoto; 2010:68-83). Fujimoto, uno de los arquitectos de mayor éxito de esta generación, representa una visión en la que se conjugan de modo personal aspectos que muestran el anclaje en la tradición: una arquitectura en la que no hay fronteras entre casa / ciudad / naturaleza y sujeto, en un universo de gradaciones que sitúa al contexto en el ámbito de los espacios intermedios. Conceptos como la "anidación telescópica", o idea de cajas dentro de cajas como umbrales entre el individuo y la ciudad, en la que espacios exteriores e interiores se entremezclan desvaneciendo estancias y jardines, o los juegos de niveles que transforman el suelo en mobiliario a través de metáforas como la caverna o la montaña[6]. Su idea de que la ciudad es una prolongación de la casa que se expande gradualmente al escenario urbano, es una aplicación de la técnica de *shakkei* el escenario de la ciudad. En esta casa, tres armazones perforados por huecos se encajan uno dentro del otro. El más exterior encierra un jardín semi-protegido que queda entre las habitaciones y la calle, mientras que el interior alberga el comedor y estancia, quedando las habitaciones en el armazón intermedio. Se produce así una ausencia de jerarquía, de modo que el exterior se percibe como interior y viceversa, desdibujándose los límites entre la casa y el jardín a través de la graduación de espacios. Las técnicas de *suke*, el *sakkei* y el *do-ishi* son profusamente utilizadas para generar todo un universo de visiones enmarcadas y entrecruzadas entre los diferentes umbrales.

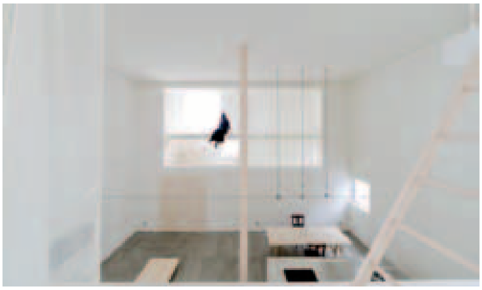
Similar idea de la casa como territorio, aplicada al tipo urbano de *machiya*, aparece en la delicada *Casa Moriyama* de Makoto Tanijiri construida en Nagoya en 2009 (figura 8). Proyectada para una familia cuyo propietario soñaba con un fastuoso jardín, la pequeña y estrecha parcela cuestionaba sus deseos (C. Hildner; 2011:128-133). Para ello, renunciado a la ocupación total del espacio con piezas habitables, el arquitecto introduce un jardín interior en rampa con grava y plantas que desemboca en un espacio

6. S. Fujimoto (2008). En este escrito Fujimoto plantea la idea de la cueva frente al nido: la cueva como una formación natural sobre la que podemos adaptar nuestros rituales cotidianos –comer, dormir, leer, etc.– en los recovecos que forman recintos de intimidad.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1




Figuras 7 y 8: Izquierda, Sou Fujimoto. Casa N, vista del espacio intermedio. Oita, 2008.
Derecha, Makoto Tanijiri. Casa Moriyama, vista interior. Nagoya, 2009.




Figuras 9 y 10: Izquierda, Jun Igarashi. House of trough, interior. Hokkaido, 2008.
Derecha, Studio Green Blue. The shape of breeze, interior, Isesaki, 2010.

intermedio entre dos cajas de vidrio: la pieza de cocina-comedor-estar y el aseo con el baño separado para el *ofuro*. En la parte superior incorpora dos habitaciones seguidas, –el *ne-ma*– donde no hay mas intimidad que una cortina de separación, seguidas de un vacío sobre el espacio intermedio, situando al fondo una pequeña estancia. La maestría del arquitecto reside en cómo incorpora la noción de territorio en un espacio tan pequeño a base de disolver los límites de la casa. Así, la planta inferior puede entenderse como un jardín con pabellones acristalados, situados en un punto intermedio entre el interior y el exterior. Ese jardín evoca el *chaniwa*, tema indicado en las losas del espacio que marcan el camino o *ro*, que nos habla del baño como metáfora del *chasitsu*; una evocación de la bella sugerencia de Tanizaki en *El Elogio de la Sombra*, al comparar el aseo japonés con el pabellón del té[7].

Lo que podemos considerar "casa" es realmente la planta superior que flota sobre el jardín como la casa tradicional lo hace sobre el terreno; por eso, las ligeras cornisas

7. «*Siempre apartados del edificio principal, (los aseos) están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo; después de haber atravesado para llegar una galería cubierta, agachado en la penumbra, bañado por la suave luz de los shōji y absorto en tus ensoñaciones, al contemplar el espectáculo del jardín que se despliega desde la ventana, experimentas una emoción imposible de describir*». (J. Tanizaki; 1994:15).

que vuelcan sobre los vacíos asumen la condición de *engawas*. El recorrido es un ceremonial: se ascienden unos peldaños que luego descienden para llegar a la cocina desde la que se percibe el jardín a través del cierre de vidrio, iluminado por losclucernarios y los vacíos de los *engawa*. El jardín de grava desciende en rampa para recuperar el nivel del *do-ma* que ancla los aseos y el baño al nivel de la tierra.

La *House of trough* (2008) de Jun Igarashi (figura 9) se sitúa en Hokkaido, en un solar cuyo entorno no invita a abrirse él. La casa, construida para una pareja, es de geometría cuadrada y se vuelca al interior, reservándose el espacio central para ubicar el salón con cocina y comedor; en dos de sus lados aparecen zonas de amortiguación: al norte, en tres niveles, están el cuarto de baño y aseo, almacén y zona de trabajo, y al sur, en cuatro niveles, la entrada, el dormitorio y una habitación (C. Hildner; 2011:114-118). El salón recibe toda la altura de la casa concibiéndose como un *honbutai* o escenario del teatro *Noh,* con un pilar central que evoca el *Kagami-ita* o representación del árbol sagrado en el escenario. Los laterales aparecen en los niveles a modo de *engawas* sobre el *honbutai* como para contemplar los ritos familiares. El salón recibe luz natural desde el fondo, por pequeñas ventanas al este y al oeste, que se refleja en los techos y suelos brillantes del interior.

The shape of breeze (2010) del Studio Green Blue (figura 10) es una casa situada en la prefectura de Gunma en Isesaki, una zona de gran calor y humedad en la época de estío[8]. Diseñada en forma de *Ojigi* (gran reverencia), con su eje principal en la dirección sur-norte, está concebida para favorecer la circulación interior del aire: sus ventanales y la inclinación de los aleros impiden en verano la entrada de luz en las habitaciones. Los laterales, casi ciegos, ocultan un interior concebido como un jardín: el salón, una prolongación del *do-ma* exterior, es como una cascada, mientras que las habitaciones de la planta superior son las islas unidas por un puente situado sobre un vacío central: una alegoría al *Daisen-in* de Kioto y del arroyo surgiendo de las montañas. El vacío permite la circulación de la brisa, y la forma de la cubierta potencia la vista del cielo a través de las perforaciones de la casa. Técnicas como el *sakkei* y elementos como el *engawa* de la primera planta o el único pilar que se segrega de la estructura para convertirse en el *daikokuhasira*, muestran la idea de la casa como jardín con todos sus elementos simbólicos.

La *Casa I* de Yoshichika Takagi (figuras 11 y 12) construida en el 2010 en Akita en un solar comercial rodeado de aparcamientos y oficinas, constituye una de las propuestas más sugerentes[9]. La casa no renuncia a proyectarse al exterior pese a su contexto, utilizando un ingenioso sistema para mantener la privacidad a base de descomponer el volumen en un conjunto de cajas cerradas y autónomas, que se sitúan creando umbrales de privacidad a través de planos paralelos. Así, se aumenta la superficie de fachada y se controlan las vistas y aperturas de huecos, pasando los espacios intermedios a desvelar el mundo más privado desde el exterior al interior. Técnicas de la jardinería tradicional como el *suke* y el *sakkei* son utilizadas en el juego de relaciones visuales con el lugar.

8. http://www.metalocus.es/content/es/blog/shape-breeze.

9. http://yoshichikatakagi.com/works/2010/house_i/

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1




Figuras 11 y 12: Izquierda, Yoshichika Takagi. Casa I, vista exterior. Akita, 2010.
Derecha, Yoshichika Takagi. Casa I, vista interior. Akita, 2010.

La composición asimétrica nace de un cubo central del que se “escapan” una serie de cajas hacia el exterior dejando el cubo vacío. Estas cajas, apiladas como las rocas de un jardín en el equilibrio entre volúmenes horizontales y verticales, recuerda la casa *Moriyama* de Nishizawa pero asumiendo una complejidad mayor por la relación que se establece entre ellas, ubicadas entre el interior y el exterior como si estuvieran temporalmente congeladas. El recorrido es un camino de revelación hacia el universo interior de la casa, como el *ro* del jardín del té. El acceso se produce lateralmente en el cubo principal, oculto entre los umbrales. El vacío del cubo alberga la cocina, el comedor y la estancia, alineándose los baños y el *ofuro* con el vestíbulo de entrada. Las dos cajas superiores –que vuelcan a lados opuestos–, contienen la habitación principal y la de invitados a la que se llega por un puente sobre el vacío del cubo. La noción de MA queda expuesta en el conjunto de capas superpuestas en forma de cajas. La metáfora del jardín y del pabellón del té aparece en elementos como el puente que une las islas o el *daikobashira* o pilar sagrado que sostiene el pabellón de invitados, en una visión mimética al *chasitsu* de la Villa Imperial *Katsura.*

6. Epílogo

En una cultura cuyo concepto de belleza surge de la condición efímera de la naturaleza implícita en la noción de *mono no aware*, la idea de patrimonio no está –como en Occidente– ligado a la antigüedad de los objetos, sino a temas más intangibles que anclan el presente al pasado a través del sentimiento de las cosas (Hildner; 2011:126). En este trabajo se intentado sondear en cómo, a través de una construcción metafórica, se mantiene viva en el presente, la ancestral interacción entre la arquitectura y el jardín.

Bibliografía

ALMAZÁN, Jorge; TSUKAMOTO, Yoshiharu (2008), "Micrometabolismo y rascacielos". En Ruiz Cabrero (Ed), *Casas en Japón*, Madrid, Mairea, pp. 79-86.

BADALA, Laura; TOSCANO, Roberto (2009), *Mito y simbolismo en el jardín japonés*. Rosario, Hipólita ediciones.

FUJIMOTO, Sou:

(2008). *Primitive Futur*e. Tokyo, Inax.

(2010). "Casa N en Oita". *El Croquis,* nº 151, pp. 68-83.

HIDA, Norio (1993), "Historia de los jardines japoneses". *Composición Arquitectónica*, nº 10, pp.129-156.

HILDNER, Claudia (2011): *Small Houses*, Basel, Birkhäuuser.

ISOZAKI, Arata; ANDÖ, Tadao; FUJIMORI, Terunobu; ITO, Toyo (2006), *Juutaku no shatei*. Tokyo.

MEYER, Ulf (2011), "The roots of contemporary japanese residencial architecture". En *Small Houses*, Basel, Birkhäuuser, 2011. pp. 10-27.

NISHIDA, Kazuyo (2001), "El concepto japonés del espacio doméstico". *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 29, pp. 60-62.

NITSCHKE, Günter (1993), *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Colonia, Taschen.

PEDRAGOSA, Francesc (1997), "Interior/exterior en el espacio arquitectónico japonés". En *DPA,* nº 13, pp. 16-21.

TAKEI, Jiro; KEANE, Marc (2001), *Sakuteiki. Visions of the japanese garden*. Boston, Tuttle Publishing.

TANIZAKI, Junichirō (1994), *El elogio de la sombra*. Madrid, Siruela.

TAUT, Bruno, (1937), *Houses and People of Japan*. Tokyo.

VARELA, Álvaro (2008), "La casa Moriyama SANNA (Ryue Nishizawa). Aldea arquitectónica". En: *Casas en Japón*, Madrid: Mairea, pp. 113-116.

http://www.metalocus.es/content/es/blog/shape-breeze [27 de Febrero de 2014].

http://yoshichikatakagi.com/works/2010/house_i/ [27 de febrero de 2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Cultura en torno al juego de incienso *kōdō*: sus piezas lacadas y su coleccionismo en España*

Yayoi Kawamura
Universidad de Oviedo

Palabras claves: incienso, *kōdō, kōgō,* laca *urushi*, España.

Resumen: Se expone una breve historia de la costumbre de quemar maderas olorosas como incienso en Japón, para explicar el desarrollo de un juego de acertar distintos aromas por el olfato, *kōdō,* en el ámbito culto de la sociedad japonesa, juego que promovió crear utensilios necesarios primorosamente elaborados con laca *urushi*. Estas piezas artísticas de carácter preciosista fueron objeto de coleccionismo en la época del Japonismo en Europa, hallándose varias piezas de buena calidad en las colecciones españolas de arte japonés, de Federico Torralba y de José Palacio.

Keywords: incense, *kōdō, kōgō, urushi* lacquer, Spain.

Abstract: A brief history of the habit of burning aromatic woods as incense in Japan is exposed with the propose of explaining the development in the high cultural environment of the Japanese society of a game called *kōdō*, objet of which is to guess the wood by sniffing. The game promoted to create several necessary utensils, made delicately of *urushi* lacquer. When the Japanisme arose as fashion in Europe, these exquisite artistic objects became to be gathered by European Japanese art collectors; in Spain several pieces of good quality are found, concretely in the Federico Torralba Collection and José Palacio Collection.

1. Uso del incienso en Japón

En los últimos años, en España ha dejado de ser extraño quemar varitas de incienso que ofrecen unos aromas especiales. Es una práctica evocadora de la cultura asiática, y sobre todo, se asocia con el mundo de la India. Sin embargo, la cultura del incienso no es algo exclusivo de la India, sino que está muy difundida en toda Asia oriental inclusive en Japón.

El incienso en forma de varita es un producto procesado con la mezcla de esencias olorosas en polvo unidas mediante una especie de almidón, siendo la materia prima de distintas maderas originarias de Asia tropical o del sureste asiático, que en su combustión producen sustancias olorosas. Su uso en los actos rituales estaba muy extendido en la Antigüedad en la India y en China, y con la difusión del Budismo se introdujo en tierras niponas. Allí en Japón, aparte de sus usos religiosos, el incienso creó una propia cultura en la élite de la sociedad convirtiéndose en una refinada manifestación cultural, que promovió en su entorno un exquisito mundo artístico.

El segundo libro más antiguo de la historia de Japón, *Nihonshoki* (finalizado en el año 720), nos habla, como un acontecimiento reseñable, del hallazgo en el año 595

* Miembro del proyecto de investigación I+D: *Coleccionismo y Coleccionistas de arte japonés en España* (HAR 2011-26140).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de unas maderas olorosas que llegaron flotando hasta la isla de Awaji (en medio del mar interior Seto) por el mar. Existen varias evidencias escritas en los siglos VII y VIII que nos revelan la práctica de quemar un pequeño trozo de madera para perfumar los espacios sagrados budistas. El conocido tesoro del templo Shōsōin (Nara), donde se guardan los objetos más apreciados del emperador Kanmu y de la emperatriz Kōmei, cuenta con varias piezas de maderas olorosas, testigo del alto aprecio que estas maderas procedentes de otros países se tenían en aquella sociedad. Distintos estudios nos señalan que en el periodo Nara (710-784) por lo menos se conocían una veintena de maderas olorosas en Japón (Arakawa; 2005:178-191).

Se conservan, por otro lado, algunas imágenes del siglo VII que nos muestran el uso del incienso, ese humo purificador, en los espacios religiosos, como la escena pintada en la parte frontal del altar *Tamamushi-no-zushi* (templo de Hōryūji, Nara).

Durante el periodo Heian (794-1183), el incienso en forma de quemar un trozo de madera oloroso se difunde fuera del ámbito budista. De esta época datan varios textos literarios que relatan el disfrute de la fragancia de estos inciensos y el ambiente poético que se creaba en el ámbito de la nobleza. En la célebre novela *Genji Monogatari* (*Historia de Genji*) podemos leer párrafos que lo recrean (capítulo 32: *Umegae*). En este texto, lo que realmente están haciendo los protagonistas es competir en preparar el mejor aroma a base de mezclar distintas maderas olorosas.

De esta manera, se reconoce el uso del incienso para perfumar salas en la corte de Heian. Ese tipo de uso se hace aún más arraigado en la sociedad japonesa después de la codificación de la ceremonia del té de la mano de Sen no Rikyū en la segunda mitad del siglo XVI. En este acto, el incienso es algo imprescindible. La pequeña sala del té, antes de iniciarse la celebración, debe estar preparada con el hornillo de carbón vegetal a punto, haciendo hervir el agua. En ese hornillo se introduce un pequeño trozo de madera olorosa para perfumar la sala. El mismo incienso se guarda a su vez en una pequeña caja *kōgō,* que será colocada en el *tokonoma,* ese hueco reservado de la sala acentuado con unos mínimos adornos (Koike; 2005:200-205).

De este ambiente cortesano también parte la costumbre de perfumar la ropa. El kimono se coloca sobre una estructura de madera, *fusego,* debajo de la cual se encuentra un pequeño hornillo, *kōro,* preparado con carbón vegetal, una plaquita de mica y un trozo de madera olorosa escogido al capricho de quien se lo va a vestir.

Por esta evolución del uso del incienso en Japón, no es nada extraño que ya en los siglos XIII y XIV se registrara un verdadero coleccionismo de maderas olorosas. Se conoce el caso de Sasaki Dōyo (1296-1373), que poseía hasta 177 tipos distintos de maderas olorosas (Arakawa; 2005). Naturalmente surgía el deseo de exhibirlas en ese ambiente selecto y refinado. El modo de exhibir estos inciensos se une con el carácter lúdico de la alta sociedad, y así nace el juego de acertar los aromas inhalándolos, *kōdō*.

2. Juego de *kōdō*

En Japón existen varias artes que tienen el sufijo *dō*. En el caso de las artes marciales, son bien conocidos *jūdō, karatedō, kendō, aikidō,* etc. Asimismo, la ceremonia

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

del té se llama *sadō,* y el arreglo floral *ikebana* se denomina *kadō*. Es bien sabido que el sufijo *dō* significa "camino". Se interpreta muchas veces como el camino de la perfección a través de algo, bien celebrando el acto amistoso de tomar el té juntos, bien componiendo adornos florales, por ejemplo. Asimismo, es harto conocido que el *sadō* ha creado un refinado mundo a su alrededor.

En el caso del *kōdō,* quizá tiene menor contenido metafísico, pero, igual que el *sadō,* creó una cultura artística a su alrededor. El juego de acertar las fragancias tiene un alto componente lúdico, es un divertimento muy sofisticado entre los hombres de alta cultura. Igual que todos los juegos, se trata de abandonar la rutina durante un determinado tiempo para dedicarse a un acto, regulado por unas determinadas reglas, que resulta sumamente divertido y atractivo, donde la competitividad está muy presente[1]. El juego de *kōdō* es una competición de acertar aromas para la que se han creado complicadas y sofisticadas reglas y maneras de jugar, las cuales suscitan un divertimiento para la inteligencia. Además, el *kōdō* no es un simple juego de acertar aromas, sino que está rodeado de numerosos artículos primorosamente elaborados de madera lacada, de plata, de marfil, etc. cuyo uso y manejo produce a los participantes un grado de satisfacción importante por lo exclusivo que supone todo ello.

El hornillo es un recipiente más o menos ovoide, de un tamaño que cabe entre las dos manos, normalmente de madera lacada y forrado interiormente con estaño. En él, un pequeño trozo de madera olorosa es calentado encima del carbón vegetal medio hundido dentro de la ceniza. Una fina placa de mica se inserta entre el carbón y la madera. El hornillo va circulando entre los participantes, quienes lo olfatean cuidadosamente para saber de qué madera se trata. Se ofrecen varios hornillos con distintos aromas para ir catándolos uno tras otro.

El modo de expresar las respuestas varía según distintas reglas. Pueden ir opinando uno a uno, anotando los nombres de los inciensos en una hoja preparada al efecto. Para ello, a cada participante se le distribuye un *suzuribako*, una caja de caligrafía hecha de madera lacada que contiene una piedra con una zona hundida para preparar la tinta *sumi*, una barra de tinta y un pincel. Es exigido el buen nivel de caligrafía tradicional. Después de catar el último incienso se entregan las anotaciones y el secretario valora los resultados. Pueden realizarse varias rondas para seguir compitiendo.

Otra manera de expresar las respuestas es a base de fichas. Previamente, a los participantes se les provee de varias fichas, pequeños trozos de madera lacada o de marfil con distintos nombres en forma de códigos ya escritos. En este caso, el juego se desarrolla más ágilmente, y el perder o ganar puntos se conoce de inmediato, creciendo rápidamente el ambiente competitivo. En una de las imágenes del álbum de dibujos elaborados por los pintores Katsukawa Shunshō y Kitao Shigemasa, titulado *Monkō-bijinzu* (1776, Hosa Library, Nagoya) podemos apreciar el momento más álgido del juego. Se representan cuatro cortesanas del barrio de Yoshiwara divirtiéndose con

1. El pensador holandés Johan Huisinga, en 1938, publicó *Homo ludens,* (recientemente publicada la versión española de Alianza, 2012), en el que ofrece un análisis de la esencia de diversión, juego, competición, etc.

el juego de *kōdō*. El ambiente competitivo está captado con todo lujo de detalles: una de ellas ya colocó su ficha delante, otra, que ya no está sentada correctamente al estilo japonés en el suelo sino que levanta una de las rodillas por la agitación emocional, está a punto de lanzar una de las fichas, otra está catando el hornillo exhibiendo otras fichas de contestación preparadas. Aunque la escena se representa en un ambiente popular, lejos del mundo de la élite donde nació este juego, no deja de tener interés (Koike; 2005).

Otro modo diferente de jugar consiste, en lugar de acertar uno a uno los aromas, en acertar después de catar cinco aromas la combinación de estos cinco: si todos los cinco son distintos (caso A), o el primero, el segundo y el tercero son distintos entre ellos y el cuarto y el quinto difieren de los anteriores pero son iguales entre ellos (caso B), o el primero y el quinto son los mismos, y el tercero y el cuarto también son iguales, siendo el segundo otro aroma diferente (caso C), etc., así la posibilidad de combinaciones es muy amplia, hasta 52. Las combinaciones se expresan gráficamente con distintas uniones o separaciones de cinco barras (figura 1). Cada una de estas combinaciones se denomina de una manera. La sofisticación del ámbito culto llega a tal nivel que cada una de las 52 combinaciones tiene asignado el nombre de uno de los 54 capítulos (excepto el primero y el último) de la archiconocida novela *Genji monogatari.* La novela de Murasaki era tan conocida en el ámbito cortesano que el número 52 (casi 54) estaba asociado irremediablemente con la novela. Esta manera de jugar *kōdō* recibe el nombre de *genjikō*. Como es de suponer, se requiere una formación sobre la cultura clásica de Japón para moverse con soltura en este mundo de *kōdō*.



Figura 1: Ejemplo de tres combinaciones.

Después de un largo rato olfateando las exquisitas fragancias de distintos inciensos, es comprensible que los participantes, personas refinadas de la élite social, entrasen en el momento de inspiración poética y comenzaran a componer poemas *renka* o poemas *waka* encadenados. Inicia uno con unas frases, las continúa otro y así sucesivamente, compartiendo esa "embriaguez" aromática. Desde luego tienen que ser personas iniciadas en este arte literario para participar en el juego de *kōdō*.

El juego de catar los inciensos puede estar vinculado con otro juego de tablero de carácter lúdico y competitivo. Los participantes se dividen en dos grupos, y según las puntuaciones que va sacando cada grupo, las fichas colocadas en el tablero avanzan o se retrasan; dicho de otra manera, es como si se jugase al parchís simultáneamente. Ese juego paralelo puede ser una carrera de caballos con los muñecos de caballos y jinetes que se mueven hacia delante o hacia atrás, otras veces una cuerda tirada por ambos lados por dos grupos de muñecos, un tablero con dos tipos de estandartes en miniatura que avanzan, etc.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3. Creaciones artísticas en torno al incienso y el juego de *kōdō*

El juego de *kōdō* se puso de moda en la capa pudiente de la sociedad en los periodos Momoyama (1573-1615) y Edo (1615-1868). El comercio de ultramar promovido tras la llegada de los barcos portugueses seguidos de los españoles y holandeses que llevaban a Japón un volumen importante de mercancías de Asia, entre ellas las maderas olorosas, pudo contribuir a dicha moda. Y a través de estas actividades mercantiles, el dinero acumulado por los comerciantes hizo que ellos se divirtieran imitando a lo que hacía la nobleza. En el siglo XVII el *kōdō* era practicado entre las personas pertenecientes a las familias de alto rango de los samuráis y de comerciantes con fortuna, y también entre los hombres con gran refinamiento cultural, aquellos que fomentaban a su vez la ceremonia del té de gusto *wabi*, de la belleza de la sencillez.

Como se ha comentado anteriormente, el *kōdō* requiere muchos objetos: desde los útiles para partir las maderas olorosas hasta los pequeños hornillos, pasando por distintas cajas o armarios donde se guardan cuidadosamente esos inciensos de altísimo precio. La mayoría de estos utensilios, como es de esperar en Japón, están elaborados con la madera lacada y primorosamente decorados con oro, nácar, etc. En el museo donde se conservan las herencias más importantes de la familia Tokugawa, quien gobernó Japón durante más de dos siglos, Tokugawa Art Museum (Nagoya), se encuentran, aparte de varios tipos de maderas olorosas coleccionadas por Tokugawa Ieyasu, fundador de la familia, un conjunto muy completo de utensilios para el juego de *kōdō* y para perfumar salas. Forma parte del ajuar de novia conocido como *Hatsune no chōdo,* elaborado con motivo del matrimonio de la hija mayor del tercer gobernante de los Tokugawa con un pariente, señor feudal de la provincia de Owari (actual Aichi), en 1639. Se trata de un célebre ajuar elaborado en el taller del afamado artista lacador, *makie-shi,* llamado Kōami Chōjū. El ajuar está decorado con las escenas evocadoras de la primavera que está llegando, inspiradas en uno de los capítulos de *Genji monogatari*. Es un auténtico despliegue de todas las técnicas decorativas de laca, recurriendo a la técnica de *makie* dorado en relieve, incrustación de nácar, coral, piezas metálicas, etc. Se tardó tres años únicamente en la elaboración, y constituye un hito en la historia de arte de la laca *urushi*. Como se aprecia en este conjunto, era una costumbre muy difundida en la clase alta del periodo Edo incluir en el ajuar de novia estos elementos relacionados con el uso de los inciensos, incluso para su juego *kōdō*.

Los utensilios del juego de *kōdō* son, en primer lugar, numerosas cajas o estuches de diversas formas y tamaños. Hacen faltan un número elevado de pequeñas cajas en las que se guardan las maderas olorosas clasificadas. En estas cajitas, *kōgō,* la tapa y el cuerpo se juntan bien asentadas mediante unas molduras metálicas, de estaño normalmente. Para evitar su dispersión, estas cajitas se guardan en otra caja mayor, *jinbako,* de seis en seis. Es característico de *jinbako* tener una tapa que cubre el cuerpo de la caja ocultando más de un tercio de su altura. Suelen encontrarse dos cordones de seda en los laterales del cuerpo que sirven para atar la caja por arriba. Hay veces que las diminutas cajas se apilan y se cubren con una tapa todas ellas, atándose con una cuerda de seda.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Son precisas otras pequeñas cajas para guardar finas placas de mica, nuevas y usadas, que se colocan encima del carbón vegetal. En las cajitas destinadas para recoger las placas ya usadas –quemadas– el interior está forrado de plata o estaño.

Los hornillos pueden ser de cerámica, pero son menos frecuentes. El agradable tacto que ofrece la madera lacada es preferido a pesar de la aparente incompatibilidad entre la madera y el fuego. Son pequeños recipientes alargados forrados de estaño interiormente y acompañados de una tapa.

Las pequeñas fichas que se usan para responder a las adivinanzas de los aromas son también de madera lacada delicadamente decorada. Para que puedan jugar hasta diez personas a la vez, se preparan un centenar de fichas de este tipo. A veces están elaboradas de marfil tallado y decorado.

Aparte deben estar previstas pequeñas tablas encima de las cuales se cortan las maderas olorosas, cajas de escritura con tinta *sumi* y pincel para anotar los resultados, una bandeja o urna para ir depositando allí las respuestas de los participantes, bandejas individuales para repartir las fichas, etc. Les acompañan útiles metálicos como cuchillos para cortar las maderas, palillos y cucharitas para manejar el carbón vegetal y cenizas, y plumas de aves para recoger las cenizas.

Todas las piezas necesarias para el juego de *kōdō* se guardan bien ordenadas en una caja de tamaño considerable, pero el justo y necesario, que normalmente está provista de una bandeja interior, aprovechando todo el espacio y huecos admirablemente. Las piezas esenciales del juego pueden estar reunidas y guardadas en una caja portátil con un asa en la parte superior. Dispone de una puerta en un lateral y el interior muestra una división en varios huecos o cajones para que se guarden los distintos objetos bien encajados. Es reseñable aquí que colocar distintas piezas dentro de una caja aprovechando hasta el último hueco de modo totalmente ordenado es un "arte" propio de la cultura japonesa.

En torno a los inciensos, como ya se ha comentado anteriormente, no solo existe el juego de *kōdō,* sino el propio hecho de perfumar el ambiente o ropa, que requieren distintas piezas, todas elaboradas de madera lacada. El incensario utilizado para perfumar, *kōro,* es un recipiente normalmente circular, de base ancha, del tamaño que cabe entre las dos manos. Es de madera lacada y el interior está forrado de estaño. Este recipiente tiene una tapa que es una malla metálica. Este incensario puede ser colocado dentro de una caja alargada de poca altura con algunas aperturas, que sirve para apoyar la cabeza mientras se duerme –una especie de caja-almohada– con el fin de perfumar el cabello. Todas estas piezas están hechas de laca *urushi* y decoradas con distintas técnicas de *makie*.

Un estuche para guardar incienso, como se ha señalado, no puede faltar en la sala de la ceremonia del té, *sadō.* De ahí la costumbre de exponer el estuche del incienso, *kōgō,* en las salas más importantes de una casa donde se recibe a los invitados. Hubo una verdadera invención para crear formas de estas cajas. Con una libertad e imaginación desbordantes, los artistas de laca crearon cajas de muy diversas formas, todas pequeñas, con la aplicación de técnicas muy sofisticadas de *makie*. Desde las formas que imitan a las figuras humanas o animales hasta las de frutas o instrumentos musicales. Indudablemente, estas caprichosas y sorprendentes formas fueron muy apreciadas por los hombres del mundo del té.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Piezas lacadas para la ceremonia de incienso exportadas a Europa y sus colecciones en España

Durante el periodo Edo (1615-1868), sobre todo entre 1639 y la década de 1850, el comercio exterior de Japón dependía solamente de los barcos chinos y holandeses bajo un estricto control del gobierno de los Tokugawa. Los comerciantes extranjeros tenían que aprovechar al máximo los espacios del barco ya que las oportunidades de atracar en el único puerto permitido, Nagasaki, eran muy limitadas. Las obras de laca japonesa eran mercancías que tenían muy buenas salidas en el ámbito más selecto de Europa, pero dadas las circunstancias, se dedicaron a transportar piezas pequeñas de alta calidad que tenían buena recompensa económica. Ya no se exportaban muebles como en el periodo Namban, época en que llegaban libremente los barcos portugueses y españoles. Además, durante el periodo Edo, la exportación de las piezas de laca *urushi* eran negocios controlados por los tripulantes comerciantes de modo privado, fuera del comercio oficial, por lo tanto, casi se transportaban las piezas "escondidas" en los huecos de los barcos entre otras mercancías principales. Este hecho también promovía la compra de piezas de tamaño pequeño (Nagashima; 1999:25-66).

El testimonio de que estas piezas pequeñas de laca *urushi* fueron muy apreciadas en Europa lo tenemos en la colección de lacas de la reina de Francia, María Antonieta (Nagashima; 1999:25-66), actualmente conservada entre el Palacio del Versalles y el Museo del Louvre. En ella, se cuentan varias piezas relacionadas con el mundo del incienso. Son numerosas pequeñas cajas, *kōgō,* de formas muy variadas: una dama de la corte, un abanico, una carta de amor doblada, una cesta, una mochila, unos instrumentos musicales, un perro, una gallina, un melón, una pera, cuatro cajitas apiladas que imitan un bote de té, tres cajas romboidales que forman un hexágono, etc. Varios armarios en miniatura, de carácter portátil, con puertas y cajones primorosamente decorados, son para guardar distintos objetos del juego de *kōdō*. Probablemente no todas estas piezas fueron elaboradas para ser usadas en Japón, sino que algunas piezas, ante el éxito en Europa de estas cajas de formas caprichosas finísimamente trabajadas, fueron elaboradas exclusivamente para exportar. De todos modos proceden del mundo y de la cultura del incienso.

Tras la apertura de las fronteras de Japón y la llegada del nuevo gobierno Meiji, como es bien conocido, empezaron a llegar numerosísimas piezas de arte japonés a Europa provocando el Japonismo. En este momento se crearon varias colecciones de laca japonesa *urushi* en Europa y también en EEUU, y entre las piezas coleccionadas, los utensilios vinculados con el mundo del incienso son numerosos[2]. La fiebre del Japonismo llega a su máxima cota en torno a 1900, pero la afición de coleccionar objetos japoneses se mantiene en las siguientes generaciones, a las cuales pertenecen dos grandes colecciones particulares de laca *urushi* en España: la colección de José Palacio

2. Es de añadir que dentro de Europa quizá el único museo donde se exponen las piezas vinculadas al mundo del incienso como un apartado independiente y con muy didácticas explicaciones es el National Museum of Denmark, el cual destaca por sus variadas colecciones de artes de Asia.

(Museo de Bellas Artes de Bilbao)[3] y la colección de Federico Torralba (Fundación Torralba-Fortún, Zaragoza)[4].

En la colección de laca de Federico Torralba, que consta de más de 200 piezas de laca *urushi*, se encuentran diez cajas individuales para guardar incienso, *kōgō,* cuatro conjuntos de pequeñas cajas apiladas *(jūkōgō* o *jinbako)*[5] o reunidas sobre una bandeja *(jinbako)*, una caja algo mayor que en su día contenía en su interior seis cajas de incienso, ahora perdidas, *(jinbako)* y un hornillo para catar incienso *(kōro)*.





Figuras 2 y 3: Izquierda, caja de incienso kōgō, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún. Derecha, caja de incienso kōgō, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún.





Figuras 4 y 5: Izquierda, conjunto de cajas jinbako, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún. Derecha, hornillo para el incienso kōro, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún

3. Véase Y. Kawamura (2014:341-501).

4. Catalogación realizada por la autora por el encargo de la Fundación Torralba-Fortún y el Gobierno de Aragón entre marzo de 2007 y noviembre de 2008.

5. En el caso de las pequeñas cajas reunidas sobre una bandeja, o colocadas dentro de otra caja mayor, o apiladas y cubierta por una caja, el conjunto se denomina *jinbako,* mientras si se trata solo de cajitas apiladas sin que haya una tapa que cubra todas, se denomina *jūkōgō*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Dentro de las diez cajitas *kōgō,* cuatro (n.º inventario[6] 215, 485, 491 y 496) son cajas circulares de escasa altura y dos son rectangulares (488 y 489), siendo destacable una circular con un retrato de Bodhidharma (496, figura 2). Otros seis son de formas muy libres e imaginativas. Una (222) muestra la máscara de una mujer, otra (486) en forma de pera, otra (494) imita una almeja (figura 3) y la otra (490) en forma de abanico. Crean realmente una colección de *kōgō* muy divertida e interesante.

Un conjunto *jinbako* (493) elaborado con suma delicadeza consta de tres diminutas cajas apiladas (falta la cuarta). Una de ellas contiene, a su vez, otras dos aún más pequeñas que encajan a la perfección en su interior. Estas cajas apiladas están acompañadas de una tapa que cubre todas ellas y las oculta. Otro conjunto *jūkōgō* (483) consta de tres diminutas cajas apiladas sin tapa. Otro conjunto *jinbako* (221) consta de cuatro cajas en forma de abanico abierto y otra circular, presentadas sobre una bandeja circular (figura 4). Otro *jinbako* (221) es una preciosa caja con una tapa que cubre los dos tercios del cuerpo, el cual dispone de dos cordones de seda para atar el conjunto. Otro *jinbako* (637) consta de cuatro diminutas y delicadas cajas insertadas en otra caja alargada de modo ajustadísimo.

El pequeño recipiente ovoide (487) debió de tener un forro metálico en su interior, que no se conserva, y servía para catar la madera olorosa colocada sobre un pequeño tizón en su interior. Es el hornillo *kōro* (figura 5).

En cuanto al número de piezas, la colección de arte japonés de José Palacio es menor que la de Torralba, pero posee piezas sumamente interesantes. Allí encontramos varias piezas del mundo del incienso; todas son pequeñas cajas para guardar incienso.

Son catorce las cajas individuales de incienso, *kōgō,* siendo cada una de ellas una verdadera miniatura y suma de variadas técnicas e invenciones. De ellas seis son cajas cuadradas o rectangulares: una de ellas (n.º inventario 82/1015) lleva precisamente las fichas de respuesta del juego de *kōdō* como motivos decorativos; otra (82/976) decorada con flores de lirios, motivo derivado de la célebre obra de Ogata Orin; otra (82/1034), con plantas de pinos y camelias de carácter tradicional; otra (82/966), decorada con flores de crisantemos; y la otra (82/974) muestra una escena inspirada en la literatura clásica. En todas estas piezas, la tapa y el cuerpo se juntan mediante un asiento preparado en la boca, dejando la juntura en un plano, que es lo habitual para la caja de incienso. Otra caja cuadrada (82/1048) que lleva una tapa decorada con motivos florales es una excepción, puesto que la tapa cubre el cuerpo hasta media altura.

Otras cajitas son de diversas formas. Tres de ellas son piezas decoradas profusamente con polvos de oro, mostrando el virtuosismo del trabajo. Una de ellas (82/1040) muestra múltiples ángulos, una forma muy sorprendente que representa dos instrumentos musicales de viento tradicionales ligeramente solapados (figura 6); otra (82/1095) es una verdadera miniatura de un laúd; la tercera (82/968) tiene forma de dos abanicos militares solapados (figura 7). Otra cajita (82/1009), en la que predomina el tono oscuro aunque aplican también el oro, imita la forma de dos guardamanos de sable japonés ligeramente solapados (figura 8). La gracia que se produce en la repetición de dos

6. Los números de inventario completos tienen como prefijo 2002.5., por ejemplo, 2002.5.215.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1




Figuras 6 y 7: Izquierda, caja de incienso kōgō, Bilbao, Museo de Bellas Artes.
Derecha, caja de incienso kōgō, Bilbao, Museo de Bellas Artes.




Figuras 8 y 9: Izquierda, caja de incienso kōgō, Bilbao, Museo de Bellas Artes.
Derecha, conjunto de cajas jūkōgō, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

formas iguales es muy apreciada en los diseños de estas pequeñas cajas de incienso. El mundo vegetal también está presente, como en algunas piezas de la colección Torralba. Una caja (82/978) presenta la forma del fruto del caqui imitando hasta su textura; otra (82/1014) un conjunto de un pepino y una berenjena; y otra (82/1090) más sencilla muestra el perfil de un melocotón. En otra diminuta y sencilla caja de madera (82/1142) se representa, encima de su tapa, una imagen de un monje budista sentado. La colección también ofrece un conjunto de cajas diminutas apiladas (82/1043), que consta de tres pequeñas cajas y una tapa, todas atadas por dos cordones de seda (figura 9). Están confeccionadas con concha de tortuga y decoradas con laca *urushi*.

El análisis de estas obras vinculadas con el mundo del incienso y conservadas en España nos revela la vigencia de esta larga tradición japonesa en la segunda mitad del siglo XIX, puesto que son piezas que fueron exportadas a Occidente al abrir sus fronteras Japón en el periodo Meiji. A su vez, también nos revela la alta apreciación que otorgaron los europeos a estas pequeñas piezas, sin saber para qué se usaban. La cultura

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

del juego de *kōdō,* que hunde sus raíces en la vida cortesana del periodo Heian de la Edad Media, supo crear en la Edad Moderna objetos de alto grado de refinamiento con agudo sentido del diseño, de tal manera que, independientemente del uso al que estaban destinadas, esas obras de arte tuvieron cabida en las colecciones de los europeos en los siglos XIX y XX.

Bibliografía

ARAKAWA, Hirokazu (dir.) (2005), *Kōdōgu. Yūga to seichi.* Kyoto, Tankōsha.

BINCSIK, Monika (2009), "Japanese Incense", En: *Heilbrunn Timeline of Art History,* Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/jinc/hd_jinc.htm [Marzo 2009].

HAINO, Akio (1989), "Konreidōgu". En: *Nihon no Bijutsu*, nº 277. Tokyo, Shibundō.

KAWAMURA, Yayoi (2014), "Lo cotidiano. El arte de la laca urushi". En: *Arte japonés y Japonismo,* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, bbk, pp. 341-501.

KOIKE, Tomio (1985), *Tokugawa bijutsukan zōhinshō 3.* Nagoya, The Tokugawa Art Museum.

KOPPOLIN, Monika (2002), *Les laques du Japon. Collections de Marie-Antoinette.* Paris, Réunion des musées nationaux.

MORITA, Kiyoko (1992), *The Book of Incense*. Tokyo, Kodansha International.

NAGASHIMA, Meiko (1999), "Edojidai chūki no yushutsu shikki. Marie Antoinette no korekushon o chūsin ni", SHIKKŌSHI, nº 22, pp. 25-66, Atami.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Retratos *Nambam*: delicadas líneas que perfilan la sorpresa de descubrir un nuevo rostro

E. Macarena Torralba García
Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: retrato, *Namban*, estilística, evolución.

Resumen: La pintura del periodo *Namban* no es sólo una narrativa de los marcados acontecimientos históricos en el que se vieron involucradas las dos grandes naciones de la época, sino además una nueva mirada, sorpresiva en muchos casos, de lo que supuso ese primer contacto entre oriente y occidente. A través de sus pinceladas, sus contornos, sus tramas... en definitiva, del tratamiento del retrato, puede verse no solo la influencia recíproca de ambas culturas, sino además, la peculiar visión que adquirirían los autores de estas obras patrimoniales acerca de valores que enriquecieron su estilista, su percepción, o incluso su propia representación de la figura humana.

Keywords: portratit, *Namban*, stylistics, evolution.

Abstract: *Namban* period painting is not only a narrative of historical events marked in which were involved the two great nations of the time, but also a new look, surprising in many cases, of what led to that first contact between East and west. Through his brushstrokes, its contours, its frames ... ultimately portrait treatment, can be seen not only the interplay of both cultures, but also the peculiar vision acquire the authors of these works patrimonial about values that enriched her stylist, her perception, or even your own representation the human figure.

Lo que a priori fue una expansión de las relaciones mercantiles de la Península Ibérica por nuevos horizontes, resultó ser algo mucho más importante. A partir del Tratado de Tordesillas de 1494 (León Guerrero; 2000:20-28) surgieron nuevas rutas comerciales hacia los confines más lejanos, hacia ambas "Indias".

A estas inquietudes comerciales se sumaron muy pronto otras de carácter cultural, que tenían por objeto la expansión de la fe cristiana en los lejanos mundos, la evangelización. Esto promovió la aparición de dos rutas (Galvao; 1563) entre la Península Ibérica y *el país del sol naciente* (Nussbaum; 2005:707). Por un lado encontramos la ruta portuguesa, que nace en Lisboa, y pasando por Goa, Malaca y Macao, finaliza en Nagasaki. De forma paralela, se crea otra que parte desde Sevilla, pasa por Veracruz, Acapulco y Manila, terminando también en la zona de Kyushu.

Misioneros de distintas órdenes religiosas viajaban junto a marineros y comerciantes. En principio, los jesuitas viajaron por la ruta lusa, mientras que franciscanos, dominicos y agustinos llegaron a Japón gracias al camino español.

Por diversas fuentes, se sabe que el primer contacto entre occidentales y japoneses fue a raíz de la llegada de una nao portuguesa a la costa de Kyushu entre 1542-1543 (García Gutiérrez; 2013b:19-25). Sin embargo, la verdadera influencia cultural y artística vino a partir de 1549, cuando San Francisco Javier, enviado por Juan III de

Portugal, arribó a *Iapões* (Nussbaum 2005:709), y con él comenzaron los verdaderos intercambios socio-culturales.

Estos primeros misioneros, durante su estancia en esas exóticas tierras niponas, aprendieron de la nueva forma de vida que habían descubierto, de su lengua y tradiciones. Esto favoreció una posterior comunicación entre ambas culturas propiciando discursos interreligiosos muy profundos.

Además del debate, se propició un intercambio a otros muchos niveles, siendo el principal de ellos, el artístico. Se sabe que Francisco Javier llevó consigo una pintura de la Virgen María y que ésta fue mostrada al señor feudal de Kagoshima (García Gutiérrez; 2013a:122). La impresión causada fue enorme, lo que supuso una revolución en el panorama artístico del entorno. Pronto los objetos religiosos de los misioneros se pusieron de moda.

Fue tal el comercio que se generó que no tardaron en llegar naves con pinturas europeas, incrementando el principal objetivo de los viajes: las relaciones mercantiles. Gracias a ello, la demanda siguió creciendo y no tardaron en aparecer academias de pintura, (García Gutiérrez; 2013a:121-126) bajo la tutela de los seminarios que abrieron las propias órdenes religiosas.

En ellas, y bajo la tutela de los misioneros, se evangelizaba mediante la copia de imágenes de santos y mártires. Al tiempo que realizaban esta tarea, intercalaban diálogos religiosos sobre la vida de los mártires que plasmaban, introduciendo de manera pedagógica la religión cristiana.

Estas copias, tendían al mimetismo, pero sin olvidar la impronta de aquellos nativos que ya habían desarrollado su propio estilo artístico. Para los artesanos nipones supuso una verdadera revolución a varios niveles: por un lado, se incorporaron nuevos procedimientos y técnicas como sistemas occidentales de grabado, o la pintura al óleo, (García Gutiérrez; 2011a: 99-123) entre otras; pero además, transformó el sistema estético implantado por la herencia china, y su evolución en función de las doctrinas sincréticas japonesas.

Fruto de este trabajo fue la aparición del denominado *"Arte Namban"*. En él convivirían piezas de todo tipo con las que se comerció, formando colecciones de las que hoy día aún se puede disfrutar y aprender, tanto en su país de origen como en Europa. La tipología de objetos que pertenecen a este estilo es muy variopinta. Encontramos desde altares y atriles hasta mesas, biombos, inros (Torralba; 2008:29-47) e incluso pinturas. Todo ello nos obliga a realizar una clasificación temática agrupando este patrimonio en dos vertientes: religiosa y costumbrista.

Por un lado, presentamos los objetos relacionados con la religión, generalmente cristiana. Éstos, por lo general, se realizaban en las academias y tenían como misión ser útiles a la Iglesia. En este grupo podemos encontrar objetos con una función específica dentro del templo, como pueden ser los sagrarios, cálices, etc; además de una serie de pinturas que narraban la historia de los personajes bíblicos más relevantes, como escenas de la Virgen María, los misterios del rosario[1], etc.

1. Ejemplo de pieza: Anónimo japonés, "*Los Quince Misterios del Rosario*", 1623. Kyoto Daigaku Sogo Hakubutsukan-Kyoto University Museum.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Paralelamente, podemos observar otra serie de obras más mundanas. De ellas destacamos una gran cantidad de cartografías de las nuevas tierras conocidas y, especialmente, bienes muebles con escenas pintadas o lacadas, que describen puntos de encuentro. Las escenas principales recogen la llegada de portugueses y españoles a las costas de Kyushu, o los encuentros con el *Shogūn* (Bando y Kawanari; 2010).

Además, podemos realizar una segunda clasificación, según las técnicas utilizadas. Nos encontramos con bienes muebles, usualmente realizados a base de lacados e incrustaciones, en las que se distinguen motivos ornamentales fruto de la naturaleza del lugar. Es frecuente que en baúles y mesas veamos escenas naturalistas, de pájaros, y diseños basados en ramas y demás elementos florales.

Como contrapartida, encontramos otra serie de obras, religiosas o costumbristas, en las que numerosas figuras son ideadas. Desde aquellos mártires copiados de las sagradas escrituras o de obras europeas traídas bajo la influencia comercial imperante, hasta otras de creación propia, que decoraban los grandes paneles de suntuosos biombos[2] y armarios.

A pesar del inmenso interés que tienen las piezas patrimoniales ornadas que anteriormente se han descrito, no las trataremos ya que por lo general no describen figuras humanas, siendo éste el tema que nos ocupa. Nos centraremos en los motivos costumbristas y religiosos principalmente.

Comenzando por el primer grupo temático, destacamos las pinturas religiosas de mártires y santos cristianos. En ella podemos ver un patrón claramente definido, marcado por el aprendizaje en función de la copia. Este procedimiento de serialización era algo habitual en Europa, e incluso en Japón (Deusche; 2012), lo que le otorgó un estilo característico. Ya asimilada la forma de construir la figura, la mímesis se vuelve perfecta, dando como resultado réplicas idénticas.

Al introducir esto en una nueva cultura, donde los aprendices deben, no solo aprender el proceso técnico sino también el estético, se llega a una evolución del estilo. Esto se puede ver claramente en la construcción de las figuras, ya que la mínima variedad del detalle le otorga otra identidad al retrato (Apezteguía Bravo; 2003:10-18).

Si se analizan con detenimiento las características formales de este tipo de pinturas, se deduce que, lo que en principio puede parecer una obra gótica o renacentista, pasa a tener otras características que la hacen única, creando así un nuevo estilo. La figura se construye en base a los cánones occidentales, con un conocimiento claro de los volúmenes del rostro en función de los puntos anatómicos, que posiblemente ya conocían de manera intuitiva. Principalmente dibujaban hombres y mujeres de *raza blanca*[3], siguiendo los cánones marcados. Describían con claridad el ángulo de la mandíbula, construían cuencas de los ojos algo hundidas, narices prominentes, etc.

2. Ejemplo de pieza: Kano Naizen, "*Biombo Namban*", finales XVI-principios XVII. Kobe Shiritsu Hakubutsukan- Kobe City Museum.

3. Utilizaremos el concepto de "raza" para referirnos a la clasificación imperante en la época.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En su afán por aprender, por lo general, sintetizaban la figura recortando el contorno respecto al fondo, teniendo así un dibujo claramente definido. La pintura se aplicaba con posterioridad, otorgándole el modelado de la volumetría y el color. Se denota, en este punto, la dificultad añadida de la tarea. Por lo general, la pintura oriental tiene una tradición muy arraigada del uso de colores planos y en gama corta (Tomoko; 2009:8-13).

Al introducir la técnica del óleo, se aprende a modelar la luz por medio de degradados. Dominaron este proceso con gran maestría a nivel general, observando el contraste entre luces y sombras, dentro del retrato. No obstante, para la ejecución del mismo, se tendía a una simplificación y sintetización, lo que le da un aspecto más etéreo e idealizado al rostro. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en diversas pinturas sobre San Francisco Javier[4].

Con el tiempo, fueron intercalando las nuevas técnicas y materiales con los propios de la tradición pictórica japonesa. Esto hacía aún más único, si cabe, el estilo *Namban*. Los procedimientos tradicionales por lo general, realizados con soporte de papel, solían contar con técnicas magras y una corta gama cromática. En estos casos el modelado se volvía una ardua tarea, dado que la aplicación no permitía degradados. Por ello recurrieron finalmente a la incursión de técnicas mixtas, que permitieron leves veladuras de sombreados, bajo tintas planas. Esto fue influencia de la etapa transitoria entre la técnica del temple y el óleo en Occidente.

Se ven claros ejemplos en piezas donde a priori parecen planas, pero que al fijarse describen leves degradados en rostros y ropajes, sintetizando aún más la sombra y variando el tono con leves veladuras.

Respecto al movimiento de las figuras, destacan elegantes movimientos naturalistas, en los que la figura parece realizar diversas acciones, expresando desde el sufrimiento de los mártires, hasta la felicidad del nacimiento de Cristo. No obstante, el marcado dibujo queda contrastado al aplicar colores muy variados de tono, y por regiones claramente diferenciadas (Edwards; 1979:177-189). Esto hace más llamativas y atrayentes las piezas.

Destacamos también la gran cantidad de detalle que tiene en puntos concretos, y por contrapartida, la ausencia de gran cantidad de ornamento que recargue la composición. Ésta tenía un encuadre europeo claramente diferenciado, centrando la figura en el formato.

Entrando ya en temas compositivos, éstos venían marcados por los originales cristianos. La jerarquía primaba creando escenas donde las figuras principales eran de mayor tamaño que las secundarias, influencia clara del gótico. Además, muchas de las representaciones carecían de fondos, siendo meros degradados de color. En los escasos ejemplos que cuentan con ellos, suelen ser por lo general fondos nublados. Se ve una clara abstracción de los mismos, influencia de la tradición oriental, donde la ambigüe-

4. Ejemplo de pieza: Anónimo japonés, *San Francisco Javier*, s. XVII. Kobe Shiritsu Hakubutsukan-Kobo City Museum.

dad entre la cercanía y lejanía de los objetos solo queda levemente aclarada por los planos superpuestos (Edwards; 1979:177-189).

Con el tiempo, los conocimientos adquiridos a través de la copia de originales occidentales se fue asimilando y con ello, mezclando con la tradición pictórica preexistente. Esto dio como resultado la realización de un sinfín de piezas, ya con temática laica, donde predominaba la impronta japonesa pero marcada claramente por pautas renacentistas. Gracias a ello, nacieron los famosos *biombos Namban*, también llamados *Namban byobu*[5]. Las principales fuentes referenciales de este tipo de obras son el encuentro entre los comerciantes europeos y japoneses, en su llegada a Nagasaki. Vemos el interés predominante por crear composiciones múltiples con infinidad de figuras de todo tipo, creando gran variedad de escenas de interrelación entre ambas culturas, por ejemplo, en el transporte de mercancías, el comercio de las mismas, la sorpresa de los nativos a la llegada de los portugueses, etc.

En ellas, y comenzando por un análisis procedimental, observamos la utilización de técnicas propias de la tradición china, heredadas y evolucionadas ya en Japón. Destacamos el uso de lacados y pinturas tradicionales sobre papel.

Ya dentro del estudio formal de las piezas, y empezando por la composición general de las mismas, destacamos que por lo general carecen de fondo o está compuesto de forma muy abstracta, con una línea de horizonte muy alta, y en la que se confunde el cielo y la tierra. Se utiliza como recurso un dibujo cortante de nubes bajas, a modo de niebla, que cortan el mar en la entrada de las naves. En las regiones de tierra firme, innumerables casas aparecen y desaparecen entre la niebla. Como influencia extranjera destaca el encuadre compositivo, que al contrario que en muchos casos a lo largo de la tradición de extremo oriente, sí aparece.

Las figuras parecen flotar en un espacio al carecer de peso específico, perdiéndose en un intento de perspectiva muy similar al empleado por los europeos en el gótico, gracias a la colocación de líneas inclinadas, como si fuera una perspectiva caballera, de manera intuitiva. Sin embargo no tenía esa jerarquía en la escala, (Edwards; 1979:177-189), siendo todas del mismo tamaño, a pesar de la cercanía o lejanía en el espacio. Sí hay que resaltar que dicha escala era algo mayor de la natural si la comparamos con el tamaño de los barcos, casas etc.

En cuanto a las sombras y modelado de la luz, ésta es muy leve debido a la técnica empleada, una especie de temple para evitar dañar el soporte celulósico con el aporte de aceites. No obstante, leves degradados y sombreados se insinúan en algunas zonas, sobretodo en las regiones de mayor tamaño, por ejemplo en el dibujo de bestias, o en los edificios, a través de planos.

Estudiando la construcción de la figura humana en general, vemos que ésta se forma a través de trazos negros muy marcados, delimitando contornos muy detallados, propios de la tradición japonesa de dibujo y grabado, y carecen de exagerada ductilidad de la línea, pero tiene gran elegancia en el trazo.

5. *"Byobu"* proviene del japonés (屏風 - *byoubu*) y significa "biombo".

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Las regiones delimitadas se pintaban alternando una paleta reducida, pero vibrante, en la que primaban colores puros, pocas mezclas y el uso de primarios. Por lo general empleaban el mismo tono en todas las regiones de un mismo color, apenas distinguiéndose matices entre los mismos, por lo que era muy frecuente jugar con la alternancia de los mismos en distintas zonas.

Las poses, carentes de movilidad debido a la plenitud de sus colores y la carencia de ductilidad de la línea, presentan movimientos espontáneos, más naturalistas, intentando plasmar a viajeros sentados, conversando o incluso de espaldas, sin fijar la atención en un foco concreto.

Podemos clasificar los dibujos subyacentes de las obras de este periodo en tres grandes grupos diferenciados que se representan, dentro de este grupo temático, según *la raza* a la que pertenezcan: los orientales, los europeos y los africanos.

Por un lado, los japoneses quedan recogidos en sus casas, mirando a través de ventajas o conversando entre ellos al tiempo que dirigían la mirada a los extranjeros. Su piel es blanca, lo que asemeja pureza, y nobleza. De los rasgos dibujados destacan sus ojos rasgados y nariz pequeña[6]. La forma ovalada de su rostro destaca respecto a la de los "extranjeros" llegados desde el oeste. Tienen la tez pálida y seriedad en el rostro. La mayoría de las representaciones carecen de personas de edad avanzada, no teniendo arrugas, lo que lleva a una idealización en el retrato. Los ropajes son significativos, destacando los kimonos.

Por otro lado, presentamos las personas de *raza negra*. Es curioso que no se emplee la jerarquía reduciendo el tamaño de estas figuras, dándole la debida importancia que tienen, desde una mirada, cuanto menos, curiosa. El color empleado en su piel resulta ser un gris en lugar de un tono terroso, lo que le da frialdad a la persona. Esto es fruto de la distinción del negro empleado en muchos de los ropajes, y como sinterización de lo que se entendía como el color de esa raza. Casi la totalidad de las figuras pertenecientes a este grupo presentan una tipología muy concreta de ropaje, descalzos, sin medias, con unos pantalones anchos y abombados. En la parte superior presentaban una camisa abotonada. Apenas existen estampados en las telas, aportándoles sencillez. En cuanto al rostro que encarnaban estas figuras, destacamos la seriedad de su semblante. Los rasgos distintivos de este grupo han sido potenciados, destacando un cuero cabelludo negro y con un peinado corto. Se les perfilan con narices algo más anchas y prominentes que en el caso anterior. Respecto a la mirada, hay que mencionar que los ojos siguen siendo rasgados, aunque, y dado el grado de detalle que ya tenían en aquella época, consiguieron dibujar considerablemente bien la cuenca del ojo, diferenciando el perfil del rostro nipón y africano, gracias al estudio de puntos clave, de manera intuitiva. Esto se ve más exagerado en el perfil.

Finalmente tratamos el tercer grupo, los hombres blancos. De ellos destacamos por un lado las vestimentas, de mayor calidad y variedad, vislumbrándose exquisitos estampados y encajes. Existen diferencias como el calzado o detalles como la túnica y

6. Ejemplo de pieza: Escuela Kano, *Biombo Namban*, finales XVI-principios XVII. Namban Bunkakan, Osaka.

las capas que denotan el aumento de poder adquisitivo que tenía este grupo. Detalles como colgantes, sombreros y espadas llaman la atención en algunos personajes, significándose como la nobleza[7]. Refiriéndonos al retrato, éstos guardan muchas similitudes entre miembros del mismo grupo. Se exageran rasgos faciales distintivos, en especial la nariz y la barbilla. La forma de la cara es rectangular, y su tez muy blanquecina son otras características principales.

Tras analizar el dibujo de estas piezas, podemos sacar varias conclusiones. Para empezar, sabemos que en las pinturas con temática religiosa tienen una mayor influencia occidental, resultando ser el fruto de una condensación de lo aprendido en las academias y seminarios donde trabajaban. De ellas extraemos como resultado la evolución técnica que adquirieron, aprendiendo nuevos métodos de grabado o procedimientos pictóricos como el óleo, así como un estudio de los rasgos y la expresión facial que denotaran más naturalismo.

Por otro lado, en las piezas más costumbristas descubrimos que la impronta nipona convive en armonía con la europea, viendo rasgos distintivos de ambas vertientes. Gracias a ello, se sabe que se adquirió cierto conocimiento de anatomía, al menos de manera intuitiva, lo que denotó singularidad al retrato al compararlo entre los grupos descritos con anterioridad, aunque no se aprecia tanto esta diferencia entre individuos dentro del mismo grupo. Detalles como la diferenciación entre la nariz, la exageración de las tuberosidades frontales, (Moreaux; 2005:99-121) o la construcción de la forma de la mandíbula confirman este hecho.

Podemos afirmar que todas se basaban en pequeños esquemas que se modificaban levemente, no aportando algo de identidad al retrato, sino siendo más bien el resultado de un análisis colectivo de múltiples, dando lugar a retratos anónimos, casi idealizados, de lo que sería, según su percepción, el hombre blanco, negro y amarillo por ejemplo.

Cabe señalar la ausencia de personajes femeninos casi por completo. Es usual que la mujer no viajara en travesías tan largas, pero tampoco aparecen nativas de esas lejanas tierras. A pesar de ello, existen representaciones de féminas, sobretodo plasmando a la Virgen María.

Terminaremos esta reflexión mencionando el avance tan grande que hubo en tan breve periodo de tiempo, llegando a generar un estilo único en muy pocas décadas. *Namban,* por tanto, es una forma única de confluencias entre *Oriente* y *Occidente*, que nunca sabremos en qué hubiera desembocado de haber seguido evolucionando.

Bibliografía

APEZTEGUÍA BRAVO, Miguel Ángel (2003), *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

7. Ejemplo de pieza: Escuela Kano, *Biombo Namban*, finales XVI-principios XVII. Namban Bunkakan, Osaka.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

BANDO, S. y KAWANARI, Y. (2010), *Nihon Spain kōryūsi (Historia de las relaciones entre Japón y España),* Tokyo, Renga Shobō.

DEUSCHE WELLE (2012), "*El arte de la Copia.*" En: *Deusche welle*, http://www.dw.de/el-arte-de-la-copia/a-15907594 [Consultado 15-01-14].

DWARDS, Betty (1979), *Aprender a Dibujar con el lado izquierdo del cerebro.* LAVEL, Polígono Los Llanos (Humanes).

GALVAO, A. (1563), *Tratado dos descobrimentos*. Web de la Biblioteca Nacional de Portugal: http://purl.pt/15321 [16/01/14].

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando:

(2011); *Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del Renacimiento italiano trasplantado a Japón*, Temas de Estética y Arte, no XXV, Sevilla.

(2013a); "*La pintura de la escuela Namban en Japón*". En: *Lacas namban: Huellas de Japón en España*, IV Centenario de la embajada Keichô.

(2013b); "*Presentación*". En: *Lacas namban: Huellas de Japón en España*, IV Centenario de la embajada Keichô.

LEÓN GUERRERO, Montserrat, (2000), *El segundo viaje colombino.* Universidad de Valladolid (tesis doctoral).

NUSSBAUM, Louis Frédéric (2005). *"Nihon*" en Japan encyclopedia. París: Ed Robert Laffont S.A.

MIKI, T., "*The Influence of Western Culture on Japanese Art*", Monumenta Nipponica, vol. XIX, nº 3-4, Tokyo.

MOREAUX, Arnold (2005*), Anatomía Artística del Hombre.* Barcelona: Ediciones Norma.

TOMOKO SATO (2009), *Arte Japonés.* Madrid: Ed Lisma.

TORRALBA, Federico (2008), *Estudios sobre Asia Oriental.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Nobuo Sekine, la escultura *Mono-Ha* y la orientalización de los principios informalistas a inicios del último tercio del siglo XX

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Andrés Luque Teruel
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Escultura abstracta, Vanguardias, Minimalismo, *Mono-ha*, Arte Oriental.

Resumen: El artículo plantea el estudio de la escultura de Nobuo Sekine uno de los artistas más importantes del grupo *Mono-ha*, y su relación especial con la naturaleza. *Mono-ha* fue un grupo de artistas activos a finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, caracterizados por sus trabajos con medios naturales, apenas alterados, sin más modificaciones que las mínimas y necesarias para las recontextualizaciones que les proporcionaran una nueva carga de sentido. Las yuxtaposiciones de elementos naturales en su estado y emplazamientos originales fundamentaron obras afines a las informalistas europeas, con las que comparten el valor de la materia, y de las que se distinguen por el minimalismo de las intervenciones.

Keywords: Abstract sculpture, Avant Garde, Minimal, *Mono-ha*, Oriental Art.

Abstract: This article is about the informal Nobuo Sekine sculpture, one of post-war Japanese artist called *Mono-ha*, and his special relation with the nature. *Mono-ha* refers to a group of artist who were active from the late sixties to early seventies, using both natural and manmade materials in their works. Their aim was simply to bring things together, as far as possible in an unaltered state, allowing the juxtaposed materials to speak for themselves. The relation stabilised between creative forms and natural milieu is equivalent to occidental and oriental contributions and contrast or contrary concepts.

El padre Fernando García Gutiérrez advirtió, con el rigor y la precisión que lo caracterizan, sobre la riqueza de las relaciones artísticas mantenidas entre Occidente y Oriente desde finales del siglo XIX, y, con los nuevos medios de difusión y los centros artísticos de vanguardia, sobre la consiguiente disolución de las tradiciones escultóricas propias japonesas (F. García Gutiérrez; 1969:248). Los ejemplos en ambos sentidos son abundantes; también la progresiva introducción de la escultura occidental en Japón.

En esto último tuvieron una destacada participación el italiano Vicenzo Ragusa, profesor activo en la Escuela Técnica de Bellas Artes de Tokio entre 1876 y 1882; y, a través de éste y directamente, la influencia de Rodín (D. Almazán Tomás; 2000:495-516). Fue el caso de Fujiwaka Yuzo, discípulo de Rodín en París (D. Almazán Tomás; 2000:499); y de Kume Keichirō, pintor impresionista (1866-1934), autor de un ensayo sobre la obra del escultor francés, publicado en Japón a principios del siglo XX. La intensidad budista, vigente, plena, hasta el siglo XIX, fue sustituida en esos círculos por las nuevas preocupaciones del realismo, con sus variantes descriptivas y sociales.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

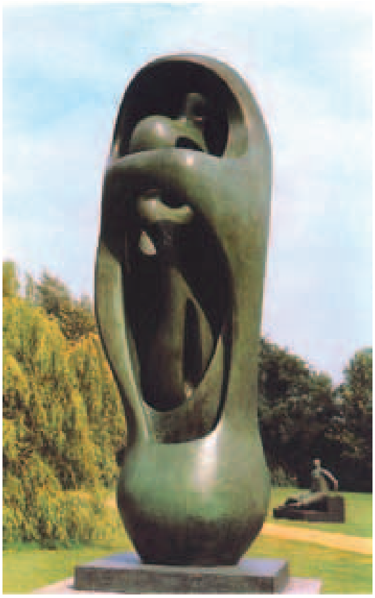
Escultores como Sano Akira rompieron con los límites de las tradiciones e iniciaron nuevos caminos regidos por los principios realistas occidentales. Al mismo tiempo, los pintores impresionistas y postimpresionistas franceses aprovecharon numerosos recursos orientales en sus representaciones. La asimilación de los artistas vanguardistas europeos distinguió a los dos procesos, simultáneos, de ningún modo equivalentes.

Las influencias y los préstamos fueron frecuentes desde entonces; aunque la fuerza rectora de los distintos movimientos de vanguardia decantó el protagonismo durante décadas hacia Occidente y, en concreto, hacia los distintos contextos del arte francés o hecho en Francia, Alemania, Italia y, después, los Estados Unidos de Norte América. En ese tiempo, más de medio siglo, los jóvenes artistas japoneses asumieron los principios y las libertades del Arte Contemporáneo, y los hicieron propios con tal naturalidad que no tardaron en manifestar una consecuencia lógica: la inevitable reverberación de los conceptos tradicionales japonés como máximas categóricas para el fundamento conceptual de las nuevas tendencias.

La escultura informalista europea renunció a las referencias de la escala real y planteó las posibilidades de las formas en función de las cualidades originales de los materiales, de tal manera que si el bronce es, en sí mismo, contundente y pesado, dúctil y versátil, la configuración presenta volúmenes monumentales, con tendencia a la voluptuosidad de las formas redondeadas, con frecuencia animadas por los contrastes proporcionados por los distintos niveles de acabado (H. Read; 1994:163)[1]. La relación establecida entre la materia y el procedimiento aportó a los escultores informalistas europeos y los equivalentes abstractos norteamericanos los elementos teóricos para la concepción de su arte (O. Zaya; 1991:21). En el caso del hierro forjado, duro y flexible a la vez, las disposiciones lineales asumieron el protagonismo de la relación materia-procedimiento con movimientos curvilíneos apropiados (H. Read; 1994:163). Lo mismo se podría decir de cualquier otro material, la madera, por ejemplo, tratada con atención a las cualidades de la fibra, las disposiciones y presencias de los nudos, y la doble opción de la naturaleza de los cortes, visibles, contundentes y, en cierto sentido, monumentales; o el lijado preciso, refinado, tendente a los acabados pulidos, casi siempre en contraste con partes concretas o amplias zonas con distinto acabado, en las que también se manifiestan, como condiciones irrenunciables, las cualidades de la materia (E. Lucie-Smith; 1991:198).

Crearon formas en apariencias arbitrarias, justificadas por el equilibrio establecido entre la materia y las cualidades innatas en un proceso determinado. La ausencia de escala, visual y de medida, proporcionó distintos formatos, lo que unido a la independencia de las formas, propició una relación bastante especial con el medio. Escultores y promotores vieron la posibilidad de instalarlas en espacios abiertos, por lo que buscaron la integración en la naturaleza (D. Mitchinson; 1991:82). Podría mencionarse *Arco* o *Forma cuadrada con corte*, de Henri Moore, en las afueras de Florencia (D.

1. En aquél momento reconoció la ascendencia de las abstracciones orgánicas de Picasso y denominó Vitalista a la nueva tendencia, representada por Henri Moore.





Figuras 1 y 2: Izquierda, Henri Moore, *Forma interna-externa*, 1953-54. Superior, Henri Moore, *Forma cuadrada con corte*, Florencia, 1969-1971.

Mitchinson y J. Stallabrass; 1991:22), en 1963-1969; *Los peines al viento* de Eduardo Chillida (A. Guasch; 2000:138), en 1969; o *Lady Tenerife*, de Martín Chirino, en 1971.

Ese fue el punto de partida de los escultores japoneses vinculados a la tendencia *Gutai*, activa desde los años cincuenta del siglo XX, y, en buena medida, antecesores de los componentes del grupo *Mono-Ha*, más avanzado, entre éstos Nobuo Sekine, ya en los sesenta y setenta del mismo siglo que, en cierto modo, invirtieron los términos, una vez asimiladas las novedades formales de los movimientos vanguardistas en función de los conceptos orientales con los que las trascendieron y proyectaron a niveles intelectivos sorprendentes e inéditos.

Nobuo Sekine, sujeto a los principios naturales de las tradiciones propias, planteó la escultura como parte de la naturaleza y no como un elemento extraño a ésta con la aspiración de integrarlo. Esa concepción de la obra supuso una derivación personal de los principios desarrollados por el informalismo. Mantuvo la transformación de la materia según las cualidades innatas y, con ello, propuso nuevas formas sin correspondencia con la escala humana, en las que, a diferencia de los escultores de las vanguardias occidentales, aprovechó esas cualidades en un estado puro, a través de formaciones originales, por lo tanto, ajenas, o mediante una manipulación mínima, que asumió en el nuevo orden de relaciones con el que consiguió la transformación de los elementos naturales en auténticas esculturas que, por ese motivo, y siéndolo, son parte real de la naturaleza.

La raíz informalista de Nobuo Sekine y su aproximación a las tendencias reduccionistas de los años sesenta lo relacionan con las vanguardias con tanta intensidad como el presupuesto teórico indicado lo hace con los principios tradicionales japone-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ses. Las identificaciones son complejas, pues las formas responden a criterios occidentales supeditados a iniciativas de distinta índole; y los conceptos a principios orientales que se manifiestan en las nuevas formas procedentes de una tradición cultural distinta.

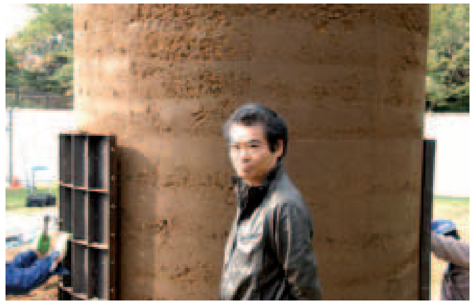
La dualidad de Nobuo Sekine asume una gran parte del atractivo de su escultura. El novedoso caudal creativo aportó una variante que revitalizó los principios del movimiento informalista y abrió nuevos horizontes, en concordancia con las reducciones de los movimientos minimalista norteamericano, difundido a partir de 1965; y povera italiano, proyectado desde la Documenta V de Kassell, en 1967; mas con la notable diferencia de la participación activa de los elementos naturales como parte de la obra y, por ese motivo, con ésta como parte real de la naturaleza, en cuyo medio adquiere sentido y es del todo comprensible.

Una de las obras en las que se aprecia con mayor claridad es *Fase Madre Tierra*, en el Parque Sumarikyu, en Kobe, en 1968. Como ocurrió con tantas obras importantes contemporáneas, no se conserva el original, valorado como merece con el tiempo y, por ello, reconstruido cuarenta años después por el mismo escultor, gracias a nuevas iniciativas, esta vez en el parque de Chofu Seseragi, junto a la estación de Tamagawa, en la línea de Tokio Toyoko.

La escultura sorprende en varios sentidos. Desde el punto de vista formal, por la simplicidad de los dos elementos, un cilindro de tierra prensada y un hueco cilíndrico abierto en el nivel de la línea de tierra alineado delante. Sólo dos formas, simples, geométricas, reducidas a la mínima expresión, que, relacionadas entre sí, en una clara confrontación, que no oposición, del volumen y el vacío, evitan la ingenua simplicidad e incluso la degradación minimalista. La dualidad que evita la radicalización formal, muy acusada en cada elemento, deriva de la aplicación del principio de la equivalencia de los contrarios de tradición oriental, y la eleva a una dimensión intelectual superior, a la que el minimalismo renunció con su programa de limitación con la mínima manipulación y sentido de la comunicación.

Mayor aún es la singularidad proporcionada por el procedimiento. La retirada de un volumen determinado de tierra, suficiente para el relleno de un encofrado de dos metros con veinte centímetros de diámetro por dos con setenta de altura, convenientemente aglutinada y prensada para que adquiriese la consistencia necesaria; y para la aplicación invertida que propició el preparado equivalente de las paredes del hueco cilíndrico, supuso, como indica el propio título, la elaboración con la tierra natural y, valga la aparente redundancia, que no es tal, en la misma tierra, in situ. El hueco, que permanece como consecuencia evidente de la acción, y el cilindro obtenido con el encofrado elaborado con el vaciado de la misma, son la consecuencia de la manipulación, creativa, intelectiva también, y la nueva configuración, que mantiene el carácter de los elementos naturales, sigue siendo naturaleza en sí pese a la modificación.

Nobuo Sekine cumplió, en los dos casos, tratamiento de los materiales según sus cualidades naturales y desarrollo formal consecuente, con los principios informalistas, superados con sutilidad por el afán reduccionista que lo acercó al minimalismo, cuyos principios rechazó, o sustituyó por la profunda y rica ascendencia conceptual oriental.

Figuras 3 y 4: Izquierda, Nobuo Sekine, *Fase de la Madre Tierra*, 1968. El grupo escultórico original se encontraba en el Parque Sumarikyu, en Kobe. Preparativos de la reconstrucción de 2008. Derecha, Nobuo Sekine en un momento de la ejecución de los trabajos de extracción del cilindro de tierra prensada con el que configuró el elemento exterior de *Fase de la Madre Tierra* en la reconstrucción de 2008.




Figuras 5 y 6: Izquierda, Nobuo Sekine, *Fase de la Madre Tierra*, 1968. Reconstrucción en el parque Chofu Seseragi, junto a la estación de Tamagawa, en la línea de Tokio Toyoko, en 2008. Derecha, Nobuo Sekine, *Fase de la Madre Tierra*, 1968-2008.



Figura 7: Nobuo Sekine, *Fases de la nada*, 1970.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Ésta fue común a los artistas del grupo *Mono-Ha*; la elección de procedimientos y la elaboración estilística que determinó la adecuación a los modelos geométricos y la simplificación formal derivada, fueron consecuencia de la personalidad artística propia, precisa, sutil, refinada, acusada, brillante.

El planteamiento teórico propició tantas posibilidades de ejecución, y esto de desarrollos formales, como fue habitual en la escultura informalista. Se aprecia, de un modo muy claro, en *Las fases de la nada*[2], en 1970. La imponente composición presenta el ensamblaje de una roca sin desbastar de más de seis metros de longitud en perfecto equilibrio sobre un pedestal de acero inoxidable.

Manfred Schneckenburger dijo que Nobuo Sekine acentuó en esta composición determinados aspectos de la obra del escultor japonés Jiri Takamatsu, cofundador del grupo *Anti Arte Japonés*, en 1962, en concreto, *«la estaticidad masiva de bloques de hierro con placas inclinadas, vigas suspendidas y barras colocadas con ligereza»* (M. Schneckenburger; 1999:539).

La relación propuesta, muy acertada, refiere a los aspectos compositivos que relacionan a los dos elementos, el superior muy pesado y masivo, aunque aliviado por el movimiento proporcionado por su perfil, longitudinal, afilado. Coinciden en el respeto por los elementos naturales y en la esfera intelectiva desde la que se proyectaron en distintos sentidos y con propósitos distantes.

Esto se puede aplicar a la siguiente afirmación de Manfred Schneckenburger: *«El reflejo disuelve el entorno y la roca parece flotar ingrávida en el aire, en un `estado de nada´ incondicional. El juego creativo con la percepción se convierte en la metáfora de la máxima filosófica 'sólo la nada es eterna', extraída por Sekine del chino Tao-teching y modificada por la herencia japonesa»* (M. Schneckenburger; 1999:540).

Los dos elementos del singular ensamblaje de Nobuo Sekine son distintos y están relacionados por un mismo respeto por las cualidades originales, con lo que asumen, de distinto modo, las condiciones de los cuerpos naturales. Uno, la roca, es parte de la naturaleza, intacta, libre de manipulaciones en cuanto a su presencia física, a las características de los cortes y el volumen general, debido al deterioro natural, en lo que refiere al proceso creativo, al azar; el otro, el acero, elaborado e industrial, exhibe las cualidades innatas de sus superficies brillantes y pulidas, y éstas, presentadas como tales, reflejan la vegetación que lo rodea, con lo que la asume y adquiere los tonos verdes del medio natural, del que así forma parte con la misma intensidad que la roca superior. Ésta parece que flota sobre un inmenso bosque verde y la escultura en realidad no se confunde con éste porque es parte del mismo.

La eternidad de la nada, común a los dos escultores, está representada mediante un particular juego entre lo pesado y lo liviano, en el que lo informal, propio de la naturaleza, y no de la manipulación humana, se manifiesta sobre el pedestal que refleja la vegetación y, aunque elaborado, propicia la asunción de su imagen como

2. Humbleback, Dinamarca, Lousiana Museum of Modern Art, The Japan Foundation. Roca sin desbastar sobre pedestal de acero inoxidable, 625 x 216 x 435 cm.

parte real y activa de la composición. Jiri Takamatsu y Nobuo Sekine partieron de estados conceptuales equivalentes y derivaron en sentidos divergentes con las distintas naturalezas de los procedimientos y las aplicaciones formales. Las implicaciones estilísticas, derivadas, inevitables, fluctuaron entre las experiencias informalistas y, en cada caso, los presupuestos orgánicos y las reducciones minimalistas.

Si lo tenemos en cuenta, la opinión de Manfred Schneckenburger se sostiene con solidez. La posible continuidad es incluso lógica, también la evolución formal y la superación de criterios estilísticos. El vínculo conceptual prevalece sobre las demás cuestiones, importantes, menos arraigadas y, en definitiva, al servicio de la expresión de aquél como máxima categórica. Las diferencias, lógicas, resueltas en esos niveles operativos, formales y estilísticos, secundarios en cuanto a la supremacía de los conceptos, imprescindibles para la expresión de éstos, de sus raíces orientales mediante la escultura de vanguardia occidental, orientalizada así, aumentan el interés de ambos y del complejo proceso en sí.

Nobuo Sekine mantuvo su personalidad en las obras de pequeño formato, refinadas, sutiles, muy bellas. Casi siempre aceptó los límites de los formatos y procedió con modificaciones superficiales de la propia materia, presentada en sí misma como una pequeña naturaleza de cuyo interior extrajo la materia necesaria por fina que fuese la constitución del plano. Los niveles establecidos en positivo y negativo, esto es, la acumulación de materia retirada y acumulada de modo informal, y la relación, muy visible, evidente, con la depresión resultante, irregular o no, según las propiedades innatas, pintados de un mismo color o con leves variaciones o, incluso, con yuxtaposiciones de bandas con colores puros e intensos, las fundamentan.





Figuras 8 y 9: Izquierda, Nobuo Sekine, *Shadow of a moon*, 1987. Derecha, Nobuo Sekine, *Distorted circle*, 2006.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David (2000). "La occidentalización de la escultura japonesa desde el período Meiji (1868-1912): Difusión y crítica en España". Artigrama nº 15, Zaragoza, pp. 495-516.

CALVO SERRALLER, Francisco. (1991). "Dinámica en espiral". *Martín Chirino*, Madrid, Ministerio de Cultura.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (1967). *Arte de Japón*. Summa Artis Vol. XXI. Madrid, Espasa Calpe.

GUASCH, Ana (2000). "Escultura". *Arte del siglo XX. De la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*, Historia Universal del Arte, Vol. 11.Madrid, Espasa Calpe.

LUCIE-SMITH, Edward; (1969). *Movimientos artísticos desde 1945*. Londres, Thames and Hudson. Barcelona, Ediciones Destino.

MITCHINSON, David; y STALLABRASS, Julian. (1991). *Henry Moore*. Barcelona, Polígrafa.

READ, Herbert; (1964). *La escultura moderna*. Londres, Thames and Hudson, Londres. Barcelona, Ediciones Destino.

SCHNECKENBURGER, Manfred. (1999 y 2005). "Escultura. Posminimalismo: intensidad sensorial y expansión del arte". *Arte del siglo XX*. Colonia, Benedikt Taschen.

ZAYA, Octavio. (1991). "Entre materia e idea". *Martín Chirino*, Madrid, Ministerio de Cultura.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El anime como valor cultural

Iván Rodríguez Fernández
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: anime, cultura, animación, audiovisual, cine.

Resumen: Cada día más gente se interesa por la cultura japonesa gracias, en gran parte, al poder mediático que tiene el anime. Este valor se aprecia en las últimas medidas instauradas por el gobierno japonés a fin de promover y potenciar la comercialización internacional de estos productos. Desde su nacimiento los productos de anime han valido como vínculo cultural y para transmitir valores. Hoy se ha ganado su propio espacio, obteniendo un estilo único y totalmente reconocible dentro del universo de la animación.

Desde la primera transmisión de *Astroboy*, el anime se ha hecho un hueco dentro de la mentalidad colectiva y le ha conferido un valor añadido. Se inicia de esta forma una carrera que ha pasado por las colaboraciones en productos internacionales, las obras post-apocalípticas, hasta obtener un estilo propio y reconocible. Su presencia no se ha limitado únicamente a Japón. Directores como Tarantino o los hermanos Wachowski, han mostrado grandes referencias de estas producciones en sus creaciones.

A lo largo de las últimas décadas hemos visto como el anime ha pasado de ser un mero producto de entretenimiento a ser uno de los motores de la denominada industria *otaku*. Actualmente es uno pilares de la cultura y sociedad japonesas.

Keywords: anime, culture, animation, audiovisual, films.

Abstract: Each day more people get interested in Japanese culture, thanks to the power of anime. The value of anime has enhanced through the promotion and measures introduced by the Japanese government.

Anime productions have always been used as cultural links and ways to transmit values. Today it has gained its own space, obtaining a unique and totally recognizable style in the world of animation. Since the first transmission of *Astroboy*, anime has made its mark in the collective mind and has given it an added value. This way begins a career that has gone through the collaboration of international products, post-apocalyptic pieces and the development of a recognizable style. The presence of anime is not limited only to Japan. Directors like Tarantino or the Wachowski brothers have shown great references of these productions in their creations.

Over the past decades anime has gone from being a mere product of entertainment to be one of the engines of the industry called *otaku*. Today it is a pillar of Japanese society and culture.

1. Introducción

El anime se ha ido ganando un espacio dentro del imaginario colectivo que ha contribuido a que este producto de animación sea reconocible de manera individual, y al mismo tiempo, llegue a más hogares a lo largo y ancho del planeta.

Con el pasar de los años el anime se ha transformado en un vehículo importante de la cultura y costumbres japonesas, pero al mismo tiempo es motor indiscutible de

una industria que supera el mundo audiovisual, centrándose en la industria del entretenimiento.

Esta pequeña aproximación al amplio mundo del anime intentará mostrar el valor que poseen estas producciones a partir de 3 puntos fundamentes:

a) El anime como motor de una industria.

b) La popularidad del anime.

c) La transmisión de la cultura japonesa mediante los productos de animación.

2. El anime como motor de una industria

La animación es un estilo audiovisual que emplean diversas compañías para dar respuesta a una propuesta creativa. A lo largo de los años han surgido productoras íntimamente relacionadas con el mundo de la animación, como puede ser Disney, Pixar o Dreamworks. El caso japonés no difiere en este aspecto.

Productoras tradicionales como la Toei (Baricordi;1991), se lanzaron a crear obras de anime, para surgir posteriormente productoras especializadas en este tipo de animación, ya fuera para el cine (Ghibli), o la televisión (Bones, Madhouese, etc.).

Con un poderoso mercado y un producto atrayente se ha generado una industria capaz de moverse de manera individual, llegando a una producción que ronda los 500 títulos al año. Se trata de una industria estable y rentable capaz de obtener valor de manera independiente.

No obstante, al igual que la globalización ha ido eliminando barreras entre países, los años han propiciado que tengamos que hablar de "industrias del entretenimiento" más que de "industrias audiovisuales".

2.1. Anime e industria editorial

La vinculación y relación entre la industria editorial y el anime es parte de la historia propia del anime. Querer entender la realidad del anime, sin mencionar el universo del manga es imposible. El manga es uno de los elementos que forman parte del origen del anime, pudiéndose considerar una de las influencias más importantes.

La vinculación principal entre ambas industrias es ser fuente de historias. *Astroboy*, *Naruto*, *One Piece*, *Death Note*, etc., son historias que inspiraron mangas que posteriormente se han adaptado en producciones de anime. Ésta es la relación más histórica entre los medios pero, según han pasado los años, ha aumentado la producción y gracias a la gran popularidad que posee el anime, éste se ha convertido en fuente de historias que posteriormente se trasladan al mundo editorial, adaptándose en mangas, novelas ligeras, etc.

Habría que tener en cuenta que estas obras (en ambos sentidos) no sólo se adaptaban a un nuevo formato, sino que en muchas ocasiones servían de catalizador para generar un cierto número de nuevas producciones con una realidad común. Este es el caso de *Code Geass*, obra de anime que se adaptó al manga, pero que al mismo tiempo

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

contó con una serie de adaptaciones nuevas basadas en la visión (o en ciertas circunstancias) de personajes diferentes del protagonista y que generaban una historia nueva, pero vinculada a la original.

Otro caso sería el de producciones como *Naruto*, que no sólo se han adaptado en una serie de anime, sino que además han ido creando productos de animación originales (basados en la historia/personajes del manga) como son las OVAs, especiales o películas, algunas de las cuales posteriormente han dado el salto al mundo editorial al ser adaptadas en mangas, novelas ligeras o incluso novelas.

2.2. Anime e industria de los videojuegos

La industria de los videojuegos ha ido ganando peso y reconocimiento dentro de la sociedad actual. Poco a poco los videojuegos han dejado de ser un mero entretenimiento para convertirse en "historias de entretenimiento" que han renovado la visión de los productos de entretenimiento. A medida que los juegos han ido evolucionando, lo han hecho sus historias, que han ido seduciendo poco a poco a diferentes audiencias. La popularidad de algunos de estos juegos se ha visto reflejadas en obras audiovisuales de todo tipo, siendo el anime uno de los medios preferidos en Japón. *Street Fighter*, *Final Fantasy*, las sagas de *Tales of…*, *Pokémon* etc., son algunos ejemplos de videojuegos que se han convertido en obras de anime.

Al igual que sucedía con la industria editorial, el anime ha servido de inspiración a diversos videojuegos. Atraídos por la gran popularidad de algunas obras, la industria de los videojuegos ha adaptado estas historias a su entorno en diversos formatos, desde novelas ligeras a videojuegos con una construcción más tradicional.

La relación entre estas dos industrias, no obstante, no es tan simple ni aislada en los momentos actuales, ya que en muchas ocasiones se complementan con producciones editoriales. De esta forma podemos encontrar un videojuego/anime/manga que sirve de estímulo inicial, pero que poco a poco genera un germen en los medios cercanos, produciendo obras en estos medios, algunas adaptaciones fieles, otras que se basan en la historia para crear algo nuevo.

Si bien hemos intentado analizar la vinculación de ciertas industrias con el anime, es imprescindible señalar que normalmente la relación no es exclusiva, y las grandes obras poseen una vinculación que se extiende a diversas industrias.

2.3. Anime e industria musical

El anime y la industria musical, a diferencia de las industrias anteriores, no posee una reciprocidad tan grande en estos momentos, aunque poco a poco ésta va en aumento. Sin duda, el anime como producto audiovisual, posee música y canciones dentro de sus producciones, siendo esta banda sonora la relación más tradicional y clásica de estas industrias. En el caso concreto de las producciones televisivas (y algunas OVAs) el anime tiene dos elementos musicales muy importantes: el *opening* y el *ending*. Estas canciones de comienzo y final sirven como plataforma para los artistas. De la misma forma, estos artistas suelen lanzar obras especiales (*singles* por ejemplo) que se cen-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tran este *opening* o *ending*. Estas obras especiales no se basan en la banda sonora de la producción, sino en esta canción y en imágenes de la producción de anime. Se trata, por lo tanto, de productos de mercado sustentados en la obra de animación (más que en el grupo musical).

En los últimos años hemos asistido a un aumento de la popularidad de ciertos grupos musicales (no sólo japoneses) que han visto como su "historia" se trasladaba a una producción de anime. Grupos como las coreanas *Kara* o las japonesas *AKB48*, poseen obras de anime que se basan en sus integrantes.

Si bien ciertas producciones, como es el caso de la centrada en el grupo *idol AKB48*, presentan situaciones fantásticas, de ciencia ficción, y una historia totalmente inventada, en el fondo se pretende resaltar una serie de valores atribuibles al grupo.

Por último, aunque no menos importante, muchos músicos prestan su voz para las producciones de anime, llegando incluso algunos a especializarse como *seiyus*. Esta vinculación se basa en el trabajo y popularidad que puedan tener ambos medios.

Si es cierto que la industria musical no posee una vinculación entre distintos medios como las anteriormente expuestas, poco a poco esta realidad se está modificando, y podemos ver como muchos de estos grupos se vinculan con el mundo editorial o el de los videojuegos, destacando en este último caso ejemplos como *Vocaloid*.

2.4. Anime y *merchandise*

Esta vinculación de ciertas obras entre diferentes medios ayuda a crear lo que podríamos considerar franquicias de historias que se vinculan con múltiples industrias productivas, más allá de las meras estructuras del entretenimiento. Industrias como la juguetera, encuentran en estas obras una fuente de creación de nuevos elementos. En algunos casos ciertos juguetes han servido además como inspiración para crear producciones de anime/manga/videojuegos. El juguete no se centra exclusivamente como un elemento de diversión infantil, sino que existen multitud de figuras, mantelería, cuadros, dibujos, etc., que son productos de colección en lo que podríamos denominar un consumo "fan". En realidad, para estas franquicias, el consumo de los fans ha favorecido el florecimiento de diversas industrias, así como el intercambio de dinero, lo que a su vez se traduce en riqueza.

Sin duda, el consumo que podríamos llamar "fan", resulta atrayente para cierto número de empresas que ven en este *target* un público fiel y con poder adquisitivo capaz de pagar unos precios elevados por ciertos productos. *Gamers*, *otakus*, *cosplayers*, etc., son un nuevo estilo de consumidor que se ve sustentado por este tipo de producciones.

De la misma manera, y apoyados en este tipo de consumo, ciertas empresas han recurrido a estas obras en campañas publicitarias, con el fin de aumentar sus ventas, este es el caso, por ejemplo, de *Toyota* y *Doraemon*, *Shin Chan* y *Nippon Rent a Car*, entre otros. A estas formas más tradicionales de publicidad tenemos que añadir los nuevos modelos publicitarios (Rodríguez; 2009), tales como el patrocinio, "*product placement*", etc., que encuentran en las obras de anime un lugar ideal para llegar a un *target* muy concreto.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3. La popularidad del anime

Uno de los grandes poderes del anime es la gran popularidad de la que gozan sus producciones, lo que ayuda a llegar a un gran número de personas. Este elevado número de espectadores, repercute de forma directa en las otras industrias, que se benefician de la popularidad de las producciones de anime. Como se explicaba en la producción *Bakuman* (Kasai; 2010), un manga cuando obtiene una serie de anime, ve como sus copias aumentan exponencialmente sus ventas, lo que ayuda a popularizar la obras, y al mismo tiempo a asegurarle un cierta continuidad. La popularidad de estas obras dentro de Japón responde, en gran medida, a la retransmisión de las mismas en la televisión, lo que facilita el acceso a gran parte de la población, y sobre todo la especialización genérica de estas producciones.

El anime, al igual que el manga, posee una clara división genérica (Ortiz Sobrino; 2012) centrada en el público objetivo (*kodomo, shōnen, shōjo, josei, seinen*). Esto produce que las adaptaciones se adecúen correctamente con la demanda de este *target*, convirtiendo a este tipo de producciones en espacios con una alta potencialidad.

Determinadas campañas y compañías pueden encontrar en el anime un lugar ideal para promocionar sus productos. Como venimos diciendo, no sólo se trata de productos que gozan de una gran popularidad, sino que esta popularidad se centra en una franja concreta de la sociedad, por lo que facilita que ciertas empresas/productos se promocionen entre sus *target* potenciales. No obstante, es imprescindible mencionar que la situación actual del anime ha variado, consecuencia de una saturación dentro de las parrillas, y del aumento de la competencia de las nuevas tecnologías.

Históricamente las producciones de anime se programaban sobre un total de 52 episodios (Ortiz Sobrino; 2012), lo que permitiría que la producción se mantuviese en parrilla durante un año, aumentando la exposición y el valor comercial de la obra y relacionados. Actualmente esta tendencia ha cambiado hacia producciones más cortas, que se ciñen a una o dos temporadas estacionales (invierno, primavera, verano y otoño).

Existen grandes producciones que se han prolongado en antena a lo largo de varios años (*Naruto*, *One Piece*, *Hunter x Hunter*, etc.). Estas producciones mantienen su potencial histórico; no obstante, cada vez representa un porcentaje menor dentro de la inmensa producción de anime. Las series de 12 (una estación) o 26 (dos estaciones) son las que dominan actualmente las parrillas, lo que se ha traducido en un descenso del valor potencial de las obras de manera individual, pero al mismo tiempo, han favorecido un enriquecimiento de las producciones e industrias relacionadas, al haber aumentado la oferta y el número de obras que se muestran en este medio.

Si la popularidad del anime no es un aspecto discutible dentro del país que ha visto nacer a este estilo de animación, poco a poco su popularidad ha traspasado fronteras, siendo una realidad mundial en estos momentos.

Centrándonos en un primer momento en la producción, tenemos que señalar una serie de procesos diferentes. Por un lado, está el traslado de parte de la producción de estas obras a países como Corea del Sur, Taiwán o China, que han servido de escuelas

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de animación, traduciéndose en la creación de obras de anime por estos países (Ortiz Sobrino; 2012). Por otro lado, *Occidente* ha comenzado a trasladar parte de su producción a Japón, adaptando obras clásicas en anime. De esta forma, hemos asistido en los últimos años, a estrenos de producciones de Disney, Marvel, etc., realizadas en Japón bajo los principios constructivos del anime.

Por último, es destacable la pasión que estas producciones han despertado en diversos realizadores en *Occidente*, que han querido trasladar esta forma productiva a sus respectivos países. Obras como *Star War: The Clone Wars*, *Animatrix*, *Kill Bill* de Tarantino, o *Gisaku* en España, han manifestado públicamente su vinculación con el anime japonés.

Lo que en su origen se creó en Japón, actualmente es una de las producciones más famosas del mundo, lo que se ha traducido en un gran público que ha ido accediendo a ellas a lo largo de los años. El poder que tiene el anime se ha podido comprobar en una encuesta[1] en la que más del 90% de los encuestados señalan como primer punto de contacto con la cultura japonesa a las producciones de anime que habían consumido durante su infancia. No obstante, muchos de estos primeros consumidores aún no eran conscientes de lo que estaban visualizando.

No obstante, en la misma encuesta podemos señalar como casi la totalidad de los participantes, señalan determinadas producciones de anime correspondientes a su generación. Obras como *Bola de Dragón*, *Heidi* o *Pokémon*, están muy presentes en los recuerdos de la infancia de los consumidores, siendo productos conocidos por la inmensa mayoría de la población.

4. La transmisión de la cultura japonesa mediante los productos de animación

En determinadas ocasiones, tendemos a considerar las producciones de anime como meros productos fantasiosos, que poco o nada tiene que ver con la realidad. La animación, y por consiguiente el anime, ha tenido tradicionalmente una consideración de producto infantil. Obras como: *Los Simpsons*, *Padre de familia*, las películas de Pixar o ciertas producciones de anime, han favorecido que se cambiase la percepción del público (Génin; 2005).

Con el cambio en la consideración de la animación, se ha favorecido el poder considerar a las obras de animación como una herramienta capaz de transmisión de valores y principios. Este poder de la animación ya se había manifestado durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, donde los diferentes frentes se esforzaron en producir obras que promoviesen determinados valores, como es el caso de *Momotarō, dios de las olas* (Japón).

1. Realizada durante el desarrollo de la investigación (enero 2014), a fin de poder analizar la popularidad del anime en diversos sectores de la sociedad.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El anime, cuyo origen es posterior a estas obras (situándolo en la década de los 60) se sitúa justamente en la época en la que se produce el predominio de la animación con "*estilo Disney*" (Bendazzi; 1988). Las producciones de anime, que tienen una gran influencia de estas obras, se han distanciado de éste en la propia construcción narrativa de la misma, lo que ha favorecido que esta percepción de la animación no haya existido en Japón, contribuyendo a un desarrollo muy interesante de las obras de anime y el realismo.

Dentro de la inmensa producción del anime, tenemos claros ejemplos de obras que representan la vida diaria de la sociedad japonesa como *Sazae-san*, *Mis vecinos los Yamada*, e incluso obras que en su fondo transmiten una pequeña crítica a esta sociedad como puede ser el caso de *Crayon Shin Chan*.

Estas creaciones intentan reflejar la sociedad japonesa, y al mismo tiempo realizar un pequeño análisis de la misma. Se trata de obras capaces de recrear en un universo animado ciertos aspectos de esta sociedad y mostrárselo al mundo.

La animación, como ya hemos mencionado, supone un escaparate para principios y valores, pero también sirve de estímulo para crear un interés en los espectadores hacia la cultura que en estas realizaciones se representa. Un anime, ya sea fantasioso o realista, muestra una serie de elementos sociales, tradicionales, culturales, etc., lo que favorece su expansión por el mundo (Poitras; 2005).

La pasión japonesa por los baños se ha mostrado en la mayoría de los animes, siendo un elemento constante que se puede percibir entre las personas que consuman estas animaciones. No hace falta remitirse a obras como *Thermae Romae* para llegar a comprender esta realidad, sino que en la mayoría de las obras se muestra este aspecto.

Mediante obras de anime se han trasmitido ciertos momentos históricos del Japón, como puede ser La restauración *Meiji* en *Kenshin*, la representación de Oda Nobunaga en obras como *Nobunaga the Fool*, *Oda Nobunaga no Yabou*, etc., o los comienzos del siglo XX en la última película de Miyazaki (*El viento se levanta*).

También aspectos de la historia y cultura de Japón tales como los *ninjas* (*Naruto*, *Rantaro*, *Sasuke*, *Basilick*, etc), samurais (*Samurai Champloo*, *Afro Samurai*, *Sword of the Stranger*, *Samurai 7*, etc.), el juego de tablero *go* (*Hikaru no Go*), *Karuta* (*Chihayafuru*), etc.

Como se había señalado en el punto anterior, la mayoría de la gente tiene un primer contacto con la cultura japonesa a través de estas producciones, siendo estos primeros contactos una forma inconsciente de acercamiento, pero al mismo tiempo muy productiva, ya que ayudan a dar a conocer ciertos aspectos, que con una ampliación de conceptos posterior, pueden ayudar a crear un interés en diversas áreas de la sociedad/cultura japonesa, más allá de las producciones de manga-anime. Un ejemplo podría ofrecerse a partir de los datos de los estudiantes de idioma japonés de la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid participantes en la encuesta antes mencionada, donde una gran mayoría de ellos sitúan el inicio de su interés en este tipo de producciones, habiéndose diversificado en muchos casos hacia otros aspectos, como la gastronomía, deportes tradicionales, cine, etc.

Ante todo, tenemos que entender que el anime supone un gran escaparate de ciertos aspectos. En palabras de Kenny Ruiz (2014): «*El* shōnen *japonés […] utiliza aspectos de su folclore y los exalta*» y, resumiendo las palabras del *mangaka*, a los occidentales les llama la atención por lo exótico, y a los japoneses por la exaltación. Sin duda mostrar estos elementos del folclore ante un público objetivo tan amplio, lo que genera es un interés hacia esa cultura (ya sea por lo exótico o lo exagerado que se exponga en la obra).

5. Conclusiones

En la actualidad las industrias del entretenimiento están altamente relacionadas las unas con las otras, siendo el anime uno de sus pilares ya que, gracias a su popularidad, sirve de catalizador para otros sectores industriales para mejorar sus objetivos de mercado. Esta popularidad se ha generado gracias a la especialización de las producciones en un público concreto, lo que al mismo tiempo aumenta las posibilidades comerciales y publicitarias. Además estas producciones han generado un nuevo tipo de consumo, que hemos denominado "fan", lo que ha propiciado la apertura de nuevas oportunidades de mercado.

Estas características, unidas a un menor coste de producción, han favorecido que empresas americanas trasladen parte de su producción a Japón, generando obras "de corte anime". De la misma forma, la producción japonesa se ha trasladado a determinados países del entorno (con costes de producción menores), lo que ha servido que estos comiencen a producir obras de este estilo fuera de las fronteras japonesas. Mención aparte merecen los autores occidentales, que seducidos por el anime han comenzado a producir obras de "anime" en industrias audiovisuales occidentales.

El anime no se limita a contar una historia, sino que es capaz de transmitir valores y principios, así como de servir de altavoz de elementos culturales, sociales, etc. de la sociedad, cultura, historia, etc. japonesa.

Bibliografía

BARICORDI, Andrea; DE GIOVANNI, Massimiliano; PIETRONI, Andrea; ROSSI, Barbara; TUNESI, Sabrina (1991), *Anime: Guida al cinema d'animazione giapponese,* Garbada Press.

BENDAZZI, Giannalberto:

(1988) Cartoons. *Il cinema d'animazione 1888 – 1988*, Marsilio Editori.

(2001) "I continenti del cinema d'animazione", Storia del cinema mondiale IV; Americhe, Africa, Asia, Oceania. En: *La cinematografia nazionali de Mario Spina (Redactor)*, Einaudi.

BERNDT, Jaqueline (2012), "Facing the Nuclear Issue in a "Mangaesque" Way: The Barefoot Gen Anime", Cinergie: il cinema e le altri arti, nº 2, n.s. noviembre 2012, pp.148-159.

BROWN, Steven T. (2006), *Cinema Anime*, Palgrave MacMillan.

CLEMENTS, Jonaphan; McCARTHY, Helen (2006), *The anime encyclopedia, revised and exponded edicion. A guide to Japane animation since 1917*, Stone Bridge Press.

GÉNIN, Bernard (2005), Il cinema d'animazione: Dai disegni animati alle immagini di sintesi, dalla matita al computer, pro e contro Disney, Europa – Giappone: il cartoné animato oggi, Lindau s.r.l..

KERN, Adam L. (2006), "Manga, from the Floating world, Comicbook Culture and the kibyōshi of Edo Japan", Harvard University Asia Center.

LEDOUX, Trish; RANNEY, Doug (1997), *The COMPLETE anime GUIDE. Japanese Animation, Film Directory and resource guide*, Tiger Mountain Press.

MACWILLIAMS, Mark W. (2008), *Japanese visual cultura: Explorations in the world of manga and anime*, M.E: Sharpe, Inc.

McCARTHY, Helen:

(1997) *The anime! Movie guide. Movie by movie guide to Japanese Animation*, The Overlook Press, Peter Mayer Publisher Inc.

(1999) *Hayao Miyazaki. Master of Japanese Animation*, Stone Bridge Press, Film Theme Artistry.

MIYAKE, Toshio (2012), "*Da Hiroshima/Nagasaki a Fukushima: cinema, manga e anime nell Giaponne postbelico*", Cinergie: il cinema e le altri arti, nº 2, n.s. noviembre 2012, pp. 118-123.

MURASE, Hiromi (2005), "Warrior Princesses, How Far will You Go?: Transitions in the Characterization of Female in Japanese 'Anime'". En: *Field Report of the Center for Gender Studies (CGS)*, pp.77-88.

NAKAGAWA, Hasayasu (2006), *Introduzione alla cultura giapponese. Saggio di antropologia reciproca*, Bruno Mandadori.

ORTIZ SOBRINO, Miguel Ángel; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Iván (2012), "*Los productos de animación japoneses como expresión de un modelo de negocio: el caso de la producción "anime"*", Comunicación y hombre: revista interdisciplicnar de ciencias de la comunicación y humanidades, Nº 8, 2012, pp.141-158

PATTEN, Fred; MACEK, Carl (2004), *Watching Anime, Reading Manga. 25 Years of essays and reviews*, Stone Bridge Press.

POITRAS, Gilles (2005), *The anime companion. What's Japanese in Japanese animation?2*, Stone Bridge Press.

RAFFAELLI, Luca (2005), *Le anime disegnati: Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi e oltre*, Edizioni Minimun Fax.

RIERA, Jorge (1996), *Videoguía Manga. La guía más completa para descubrir a fondo el mundo de la animación japonesa,* Midons Editorial S.L.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

RODRIGUEZ FERNANDEZ, Iván (2009) "La publicidad animada en España en los últimos años (Desde los 90 hasta nuestros días)", Revista de la SEECI Año 12, Nº 20 2009, pp.30-38.

WEINRICHTER, Antonio (2002), *Pantalla amarilla: El cine japonés*, T and B editores.

YOMOTA, Inuhiko (2001), Cap: "Storia del cinema giapponese", En: *Storia del cinema mondiale IV; Americhe, Africa, Asia, Oceania*, La cinematografia nazionali, Einaudi.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Robots, armaduras y mundos virtuales: tecnología e identidad en el anime

Alba González Torrents
Universidad Autónoma de Barcelona / Universidad Nacional de Córdoba

Palabras clave: anime, tecnología, identidad, tecno-orientalismo, imaginario.

Resumen: Es innegable que la tecnología juega un papel fundamental en la construcción de la identidad japonesa. Aunque, como han hecho notar autores como Toshiya Ueno, la visión de Japón en términos híper-tecnológicos va asociada, en parte, a formas de orientalismo y, por lo tanto, a un imaginario propio de occidente, no es menos cierto que la cultura japonesa ha absorbido e integrado parte de este imaginario, a la vez que subvirtiéndolo.

A través del análisis de obras de animación de temática de ciencia ficción, pero también de otras de carácter fantástico e incluso históricas, discuto qué papel juega la tecnología en el mundo del *anime* y en las representaciones que en él se hacen de la realidad japonesa. Mi análisis se basa en un doble enfoque: en primer lugar, centro la atención en la relación entre tecnología y riesgo tal como aparece en obras de temática futurista o postapocalíptica, señalando la existencia de una interpretación de la tecnología en términos de peligro y decadencia; en segundo lugar, muestro la prevalencia en una variedad de géneros de una visión más positiva de la tecnología, en la que esta aparece como el elemento que permite trascender los límites de la individualidad.

Keywords: *anime*, technology, identity, techno-Orientalism, imaginary.

Abstract: It is undeniable that technology plays a key role in the construction of Japanese identity. As has been noted by authors like Toshiya Ueno, the idea of a hypertechnological Japan is connected to orientalism, and as such is influenced by "occidental" views. However, it is also true that the Japanese culture has absorbed and integrated (while subverting it) part of this narrative.

Through the analysis of animated films and series (mainly science fiction ones, but also fantasy-themed and historical ones), I discuss the role played by technology in the worlds of *anime* and its import on identity issues. My analysis is based on a dual approach: first, I focus my attention on the relationships between technology and risk as they appear in futuristic and postapocalyptic *anime*, pointing to the existence of an interpretation of technology in terms of danger and decay; second, I show the prevalence in a variety of genres of a more positive view of the technology, in which it appears as an element that makes it possible to transcend the limits of individuality.

1. Japón y la mirada occidental: *Orientalismo* y *Tecno-orientalismo*

Existe actualmente en muchos lugares de "Occidente" una visión estereotípica de Japón, que lo presenta como una nación híper-tecnológica e inhumana, y a los japoneses como seres con conductas parecidas a las de autómatas. Este tipo de mirada uniformizadora fue criticada por primera vez en el libro *Orientalismo,* donde Edward W. Said (1990) se cuestiona la mirada occidental hacia las "culturas-otras" en lo que tiene de excesivamente alienadora y reductiva.

La asociación de Japón con la tecnología es, quizá, lo que más ha caracterizado la percepción de este país en Occidente durante las últimas décadas. De hecho, si algún estereotipo persigue el país del sol naciente incluso desde dentro de sus fronteras es el del alto grado de tecnologización: David Morley y Kevin Robins escribieron en 1992 un artículo titulado "Techno-Orientalism: Futures, Foreigners and Phobias" para la revista *New Formations,* donde postulaban que la tecnología ha emergido como uno de los componentes centrales de la cultura nipona.

Este tipo de análisis, centrado en la existencia de un discurso "tecno-orientalista", fue retomado y aplicado al estudio del *anime* por el sociólogo japonés Toshiya Ueno en 1996, en su artículo "Japanimation and Techno-Orientalism: Japan as the Sub-Empire of Signs". En este artículo, Ueno reflexiona acerca del estereotipo según el cual Japón supondría, debido a su alto nivel de avance tecnológico, una "imagen del futuro", un acceso a lo que "aún no ha sucedido". Para el autor existe, además, otro estereotipo, íntimamente relacionado, que presentaría al ciudadano japonés como un tipo particular de Otro mediado tecnológicamente (el "Japanoid"), retratando al Japón y sus habitantes como un sistema de máquinas o autómatas.

De acuerdo con Ueno, además, estos estereotipos no se dan ni "dentro" de Japón ni "fuera" de él, sino "en la superficie" o en el límite; en palabras del autor, son *«the interface controlling the relationship between Japan and the Other»*. (Ueno, 1996).

Según Ueno, existen dos imágenes fundamentales cuyo entrelazamiento subtiende el Tecno-Orientalismo: el encuentro entre el hombre y la máquina (o el hombre y la red) y la relación entre Japón y "lo otro" (esto es, lo que es otro "para Occidente"). De este encuentro surge el "Japanoid", la caricaturización orientalista del japonés cómo autómata; Ueno se refiere, por ejemplo, a las representaciones occidentales (pero con considerable penetración en oriente) de los japoneses como *personas que no actúan como personas, sino como robots*, vinculadas a un imaginario en el que incluso la gestualidad japonesa recordaría a un movimiento mecanizado.

Sin embargo, en su análisis de la película *Ghost in the Shell* (1995), Ueno ve emerger una resignificación del estereotipo del "Japanoid". La película subvierte la imagen de un Japón automatizado (es decir, convertido en lo Otro tecnológico) al incluir lo tecnológico como aquello que permite trascender lo humano y crear una nueva forma de vida ("Artificial Life"). En este sentido, según Ueno, la película puede entenderse como ejemplo de una estrategia de apropiación y resignificación de la idea de robot/Otro tecnológico. La posición que se desprende de la película, parecida a la del feminismo *cyborg* de Haraway, es la de un rechazo de la oposición binaria hombre-máquina (o vida-autómata), que en cierto sentido subvierte también la oposición imaginaria tradicional entre Oriente y Occidente.

Los temas de la representación de Japón como Otro y la dificultad de "situar" los discursos que fundan estas representaciones han sido tratados también, en un nivel más general y relativamente independiente de la cuestión tecnológica, por autores como Susan Napier y Thomas Lamarre. Napier, por ejemplo, considera que en muchas de las representaciones ofrecidas por el *anime* es crucial la figura del *mukokuseki* (apátrida): los personajes tienen aventuras en "universos otros" (ya sean futuristas o sencillamen-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

te fantásticos) que escapan a la identificación con el mundo real, pudiendo ser considerados representaciones imaginarias desligadas cualquier localización real concreta y, más concretamente, de las especificidades de la nación japonesa[1] (Napier, 2005).

Laura Montero (2013) critica este tipo de análisis "apátrida" del *anime*, considerando que en esta interpretación se corre el riesgo de olvidar las características específicas de la producción cultural japonesa. En cambio, Montero apoya la crítica, más matizada, que Thomas Lamarre (2009:89) hace del "japonesismo" en los estudios del *anime*:

> *«A common way of looking at the relation between Miyazaki and his animation, for instance, is to situate both within Japan and to stress the cultural or sociohistorical determination of animation. Miyazaki then appears as a product of his culture, and his animated films, too, are seen largely as a product of Japanese culture, as an expression of Japaneseness. Such an approach easily slides into cultural determinism or culturalism, inviting a view in which animation produced in Japan directly and inevitably reproduces Japanese values»*.

A su vez, Lamarre, de acuerdo con su línea general de crítica con las lecturas "textualistas" de la animación japonesa, señala que incluso un tipo de estrategia como la de Susan Napier -que interpreta la obra de Miyazaki, *La princesa Mononoke*, como una crítica al nacionalismo japonés- puede caer en una especie de "determinismo cultural inverso", al leer las obras de un modo no suficientemente contextualizado.

2. Japón, tecnología y *anime*

Aunque es verdad que es necesario evitar caer en una imagen demasiado estereotipada y simplificada de la cultura y la sociedad japonesas, también es cierto que desde la contemporaneidad el avance tecnológico ha tenido un papel importante en la producción "autóctona" de la identidad japonesa. Quizás por eso mismo, el imaginario occidental que presenta Japón como sociedad híper-tecnológica ha sido, en cierta forma, incorporado y subvertido por los mismos autores japoneses a través de formas de expresión cultural como anuncios, películas, libros y *manganimes*[2].

En este artículo me centraré en analizar qué papel juega la tecnología en la identidad japonesa, y más concretamente en las representaciones que de ella se hacen en el mundo del *anime*. Mis motivos para escoger la animación japonesa como lugar donde investigar la relación entre Japón y la tecnología son, en primer lugar, que el *anime,* como trataré de mostrar, es un lugar en el que se muestran de modo privilegiado las

1. Uno de los ejemplos que pone Napier es la representación de los personajes del *anime* con grandes ojos, eliminando completamente los rasgos asiáticos.
2. La distinción entre *manga* y *anime* se vuelve problemática cuando tenemos en cuenta que, en realidad, dejando de lado el aspecto formal, ambos formatos comparten absolutamente sus criterios temáticos y demográficos; de hecho, es habitual que resulte posible disfrutar de las "mismas" obras (e. g., *Neon Genesis Evangelion*, *Akira*, *Dragon Ball*) tanto en formato cómic como en formato película, e incluso en formato serial.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

representaciones imaginarias relacionadas con la tecnología y, en segundo lugar, que el *anime* es en sí mismo un producto mediado por la tecnología (por las técnicas de animación, de transmisión, etc.), lo que ofrece un interés añadido al análisis de la relación entre sus "contenidos" y la forma en que se expresan.

Antes de adentrarme en este análisis, sin embargo, debo esclarecer a qué me referiré al hablar de *tecnología* o de los *contenidos tecnológicos* de una obra de animación. Esta es una pregunta problemática en sí misma, ya que definir algo es, en cierto modo, otorgarle un espacio conceptual separado y situar los límites precisos que permiten distinguirlo del espacio ocupado por otros conceptos, mientras que la tecnología tal y como yo la concibo (y tal y como de hecho aparece presentada en la mayoría de *animes* de los que trataré) es algo que nos enfrenta precisamente con el hecho de que, a un nivel fundamental, estos espacios claramente delimitados no existen. Dicho de otro modo, la tecnología es algo que señala la naturaleza procesual de la realidad, su aspecto más puramente relacional. Los límites y oposiciones que establecemos entre lo tecnológico y lo humano, lo natural, etc., aparecen bajo una mirada atenta como prejuicios derivados de una tradición que se niega a dar cuenta de la continuidad de los procesos reales. Es importante notar que este tipo de concepción está reñida con la de ciertas representaciones habituales en la ciencia ficción, como las que encontramos en las narraciones de Harlan Ellison y en películas como *Terminator* o *Robocop*. De hecho, en la ciencia ficción de tradición occidental predominan las obras que relacionan la tecnología con todo aquello opuesto a lo humano, aquello a lo que solo se le atribuye un valor de utensilio y una naturaleza reificada. A ello voy a oponer una concepción de la tecnología según la cual esta no puede ser considerada nunca en términos de entes acabados y perfectos, sino como un tipo de ser que señala precisamente el devenir de lo real, siguiendo la línea defendida por autores como Simondon (2008), Haraway (1991) y, de un modo más indirecto, Deleuze (1985).

Sin embargo, dejando temporalmente en suspensión esta reflexión sobre la función ontológica de lo tecnológico, sí que es necesario hacer ciertas precisiones respecto a qué elementos voy a considerar tecnológicos a la hora de analizar el contenido de ciertos *animes*.

En primer lugar, consideraré como elementos tecnológicos aquellos objetos, como por ejemplo los ordenadores, teléfonos móviles, redes de comunicaciones, robots o miembros prostéticos, etc., que se relacionan habitualmente con el progreso temporal y con el futuro en el imaginario popular. Pero aunque es cierto que el imaginario sobre lo tecnológico tiende presentar la tecnología como conectada a un tránsito que va del presente al futuro, voy tener en cuenta también, en segundo lugar, aquellos objetos técnicos cuya presencia en un *anime* remite al recuerdo de tiempos remotos, o que sencillamente se relacionan con el imaginario sobre un pasado real o fantástico: vehículos antiguos, armas de fuego y de corte (espadas, cuchillos, etc.), armaduras, e incluso ropa e indumentaria propia de otras épocas.

Lo tecnológico funciona, en el *anime*, como un arma de doble filo: por un lado señala, como ya he comentado, la continuidad de lo real; por el otro, se vincula a un tipo de objeto acabado, desnaturalizado y opuesto a lo humano. Esta doble vertiente de lo tecnológico como aquello que aparece intrínsecamente ligado a la división pero que

apunta, a la vez, a una suerte de *continuum* de lo real ha sido trabajada con cierto detalle en la filosofía contemporánea: las máquinas abstractas de Deleuze, por ejemplo, se caracterizan precisamente por conformar un sistema de flujos y cortes en un plano de inmanencia (Deleuze; 1985). Sin embargo, este carácter doble no es en absoluto evidente para el espectador ingenuo, que tiende, generalmente, a percibir de modo más claro el aspecto disruptor de la tecnología. Hace falta, pues, responder a la pregunta: ¿en qué sentido subraya lo tecnológico el devenir continuo de lo real, dando soporte a una ontología relacional?

Cabe notar que todos los objetos que he incluido en la categoría de elementos tecnológicos tienen una característica común: extienden, de una forma o de otra, la corporalidad de los seres humanos, proporcionándoles capacidades y alcances que no les pertenecen "por nacimiento". Los objetos tecnológicos ponen en duda, por esa misma razón, la idea de que la identidad de un ser humano encuentre límites en su piel o en los contornos de su cuerpo, y dificultan cualquier concepción de la identidad como algo cerrado y completo. En este sentido, la identidad del ser humano *se abre* mediante el uso del objeto tecnológico, y en este abrirse mismo, que necesariamente se da como un proceso en el tiempo, se pone de manifiesto que aquello que se identifica como humano está siempre sujeto al devenir y al cambio. Si la tecnología es parte de lo humano, no puede haber una esencia del ser humano, sino solo un acontecer del mismo. El individuo humano no coincide con sí mismo, en la medida en la que puede extender su identidad corpórea mediante el uso de las prótesis, de las armas o incluso (a un nivel más básico) de la ropa.

En cualquier caso, y pesar de esta continuidad, existe una tensión inherente a la posibilidad de la extensión del cuerpo mediante la tecnología. Aunque es evidente que en el caso de los robots pilotados y las armaduras hay una extensión material del cuerpo (es decir, el límite *material* de nuestro cuerpo se amplía y, por lo tanto, la "frontera" entre lo que es el propio cuerpo y lo que no es el propio cuerpo se extiende, incluso a nivel físico), podría parecer que en otros casos, como el de las redes de comunicación, existe la posibilidad de que esta extensión se convierta en una *aniquilación* de la corporalidad, al abandonarse la extensión material en favor del acceso de un espacio tecnológico "virtual". Esta tensión se retrata con detalle en el mundo del *anime* ciberpunk, aunque es importante recordar que, tanto en el mundo real como en la mayoría de *animes*, el espacio "virtual" no es más que el resultado de la operación de objetos tecnológicos materiales situados en el mundo "físico", y por ello mismo, no deja de constituir una extensión de la corporalidad equiparable a la de la armadura o el vehículo.

Sin embargo, es necesario reconocer que aunque la tecnología tiene el potencial de extender o amplificar los cuerpos, también tiene el poder de aniquilarlos: de hecho, en ocasiones, aquello que se extiende es la capacidad (por otro lado ya implícita en la corporalidad) de un cuerpo para destruir otros. El caso más obvio es el de las armas, que se definen por la capacidad de extender la capacidad de un cuerpo para cortar, romper o quemar otro cuerpo. Sin que haya contradicción en ello, lo tecnológico puede producir lo inverso de la extensión corporal: la tecnología puede ser utilizada para robar potencia al cuerpo, e incluso para deteriorarlo o arrebatarle partes, haciendo que sus fronteras se retraigan.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En la animación japonesa de contenido tecnológico se puede observar de modo claro este doble carácter de la tecnología, que es presentada alternativamente como un medio de extensión del cuerpo, por un lado, y como instrumento para su limitación o aniquilación, por el otro. En cualquier caso, si algo comparten los *animes* que trataré, es que en ellos la tecnología no es representada como una mera cosa o instrumento, sino como un elemento que permite replantear cuestiones básicas de la ontología de lo humano y de lo real. En este artículo voy a tratar dos grandes tendencias a la hora de representar la tecnología en el *anime*, tendencias que, en muchas ocasiones, se mezclan y se complementan: en primer lugar, la que presenta la tecnología fundamentalmente como riesgo, es decir, como mera alteridad y como negatividad; y en segundo lugar, la que presenta tecnología como extensión de le humano y como elemento que permite trascender los límites de la individualidad.

2.1. Tecnología como riesgo

En muchos *animes* aparece una estrecha relación entre tecnología y riesgo, de tal modo que lo tecnológico conlleva un peligro relacionado con la destrucción, la opresión o pérdida de humanidad. Podemos citar, como por ejemplo, *The Super Dimension Fortress Macross* (1982-1983), *Mobile Suit Gundam* (1979-1980), *Akira* (1988) o *Evangelion*[3] (1995-1996; 1997) como casos emblemáticos de esta conexión, en los que observamos cómo lo tecnológico deviene origen de alguna suerte de catástrofe de proporciones bíblicas. En estos *animes* de carácter post-apocalíptico, en los que la destrucción mediada por la tecnología juega un papel crucial como elemento narrativo, hay además una tendencia a describir un "estado de excepción" temporal e histórico, en el que la guerra rige las vidas de los protagonistas. En resumen, pues, podemos identificar tres formas fundamentales en las que la tecnología se vincula con el riesgo en los *animes*: en primer lugar, mediante el uso de la tecnología para crear armas de destrucción masiva; en segundo lugar, mediante la identificación de la tecnología con lo militar en la aparición de un régimen tecno-militar; y, en tercer lugar, mediante la identificación del progreso tecnológico con alguna forma de "pérdida de humanidad".

Es fácil identificar aquellos *animes* en que la tecnología se presenta como una potencia de destrucción masiva. En *Akira* y en *Evangelion*, por ejemplo, la narración se sitúa en un mundo en el que, a causa de una explosión con efectos destructivos extremos (la de Akira y el Segundo Impacto respectivamente), la humanidad se encuentra en un estado de guerra perpetua. El peligro que supone el avance tecnológico es, en este caso, la aniquilación de la humanidad. Este riesgo estructura implícitamente la narración, pero también las vidas cotidianas de los personajes principales y secundarios, ya que en muchos *animes* de este tipo (por ejemplo, en la mayoría de *animes* de género *mecha*) se describe una militarización total de la vida humana. En *Akira*, por ejemplo, lo tecnológico depende siempre de lo militar: generales y estrategas gestio-

3. Con *Evangelion* me refiero tanto a la serie original de 26 capítulos *Neon Genesis Evangelion* como a la película que se hizo después con un "nuevo" final o un final alternativo al de la serie, *The end of Evangelion*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

nan y administran los dispositivos tecnológicos y sus usos, y los poderes de Akira y otros personajes son, pese a escapar del control de los militares, resultado directo de su experimentación

En ciertos *animes*, este elemento se acentúa hasta el punto en el que lo militar en sí mismo (y no la aniquilación mediante las armas) se convierte en el riesgo principal. En estos casos, lo militar se identifica con un tipo de tecnología que disciplina los cuerpos hasta el límite, forzando su conversión en *cuerpos militares*. Nuevamente, el género *mecha* es un buen ejemplo. En estos *animes* la tecnología se ve representada de un modo señalado por la figura de los robots gigantes, que son controlados para funcionar como vehículos o armas; sin embargo, su uso suele implicar, en última instancia, que el ser humano sufra y se transforme para adaptarse a la tecnología militar. Así, por ejemplo, tanto en *Gundam* como en *Evangelion* o *Gurren Lagann* (2007), el robot principal sólo puede ser pilotado adecuadamente por un determinado adolescente, que se ve forzado por ello mismo a aceptar su condición de *instrumento*. Es el humano quién se adecua al robot, y nunca lo contrario, ya que lo humano en general aparece como subordinado a lo tecnológico, y esta subordinación depende de fines militares.

Para ilustrar más en profundidad este sometimiento a lo tecnológico, en muchos casos física o psíquicamente doloroso, podemos poner como ejemplo los casos de *Evangelion*, *Saint Seiya* (1986-1989) o *Kill la Kill* (2013-en curso). En *Evangelion,* los robots (las unidades EVA) solo pueden ser pilotados por un grupo de jóvenes “escogidos”, cada uno de los cuales tiene asignado un robot particular. Aunque, dada la complejidad de la obra, no puedo abordar aquí en detalle las relaciones entre pilotos y EVAs, es importante subrayar el papel del proceso de sincronización del piloto con el robot, mediante el cual el piloto debe cambiar aspectos de su psicología, a veces a un nivel profundo, para adaptarse a su funcionamiento. *Kill la Kill* es otro *anime* especialmente interesante a este respecto, ya que la “armadura” o el “dispositivo tecnológico” de la protagonista es nada más y nada menos que un conjunto de lencería, que además se alimenta de la sangre de quien la lleva, dándole poder a cambio. Aunque el *setting* de *Kill la Kill* (un instituto/sociedad gobernado por un temido consejo estudiantil) no sea estrictamente militar, presenta todas las características de un régimen dictatorial militarizado, cuyas estructuras verticales de poder controlan al detalle la vida cotidiana de los estudiantes. Aunque la ofrenda de sangre juega un papel significativo, podría decirse que el sacrificio al que se somete Ryuko en *Kill la Kill* es*,* en primer lugar, tener que exponer su cuerpo públicamente: este es el requerimiento implícito para que la lencería/armadura que es su *godrobe* le conceda poder. A un nivel más obvio, en *animes* de corte fantástico como *Saint Seiya* podemos observar también esta estructura de la ofrenda y la disciplina: los Caballeros de Atenea acceden al uso de las armaduras mágicas mediante el uso de la violencia, adquiriendo junto con ellas un puesto en un orden militar sujeto a una disciplina extrema, y en diferentes puntos deben hacer ofrendas (incluso de su propia sangre) a las armaduras con las que se identifican para recibir su poder.

La pérdida de humanidad es el tercer gran riesgo que aparece representado en estos *animes* con contenido tecnológico. Si observamos obras como *Ghost in the Shell*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

(1995) o *Serial Experiments Lain* (1998), vemos como lo virtual se presenta como relacionado con la pérdida de las emociones y del contacto con la corporalidad, cualidades tradicionalmente vinculadas a la identidad propia del género humano. Así, en *Ghost in the Shell* vemos cómo, a través de la unión con el maestro titiritero, la teniente Kusanagi acepta el riesgo de perder su humanidad. Aunque en este caso todo se resuelve positivamente, existe una tensión evidente cuando la teniente abandona su cuerpo y su individualidad para fusionarse con el maestro titiritero, un "virus informático" que resulta ser un organismo vivo nacido de la red; esta tensión tiene un papel fundamental en la lógica del argumento, que combina momentos de terror con momentos de fascinación. *Serial Experiments Lain* es más compleja que *Ghost in the Shell* en este sentido, ya que la inserción de Lain en el mundo virtual implica una multiplicación de sus cuerpos efectivos, y, por ende, de sus identidades. En esta multiplicación Lain corre el riesgo de ir perdiendo, poco a poco, su identidad, en el sentido de que esta quede reemplazada por la de las Otras Lain, las personalidades originadas en su trato con la red.

Hemos visto en este apartado las tres formas de darse la tecnología como riesgo en el *anime*. Las dos primeras vinculan la tecnología con el armamento, la destrucción y la aniquilación. En la última, centrada el riesgo de *perder la humanidad* en el contacto con lo tecnológico, el peligro no se vehicula a través de armas y objetos destructivos, sino a través de ciertas herramientas en principio "constructivas", como la red y los mundos virtuales.

2.2. Tecnología, extensión corporal e individualidad

Como ya he comentado, la tecnología aparece principalmente en el imaginario tecnológico del *anime* como extensión del individuo: se presenta como algo que amplía la capacidad de individuación humana, o incluso como algo que lleva a un nuevo estadio de individuación, de producción de los límites de un nuevo ente individual. Puede tratarse de una nueva individuación que conserve la ya existente, como en el caso de la adaptación de un individuo y sus armas o vehículos; de una que *deje atrás* la individuación anterior (como, por ejemplo, en el caso de *Lain* y *Evangelion*, en las que se abandonan la individuación psíquica y la biológica) o incluso de una individuación que vaya *en dirección contraria* a la ya existente (como en el caso de *Akira,* donde aparece una individuación biológica que irrumpe en la transindividual).

En ocasiones se trata de un proceso "a gran escala", como en el caso de los robots o de las redes virtuales, pero en otros encontramos formas menores, pero no por ello menos significativas, de extensión del cuerpo. Por ejemplo, en el *anime* histórico *Rurouni Kenshin* (1996-1998) se presenta una forma moderada de extensión de la personalidad del protagonista a través de un objeto tecnológico: el protagonista abandona su identidad como Battousai el asesino, mediante su identificación voluntaria como portador de una espada de filo invertido. Mediante el empleo metafórico y real de un objeto físico, el asesino se convierte en protector y, en última instancia, en *otra persona*. En este *anime*, y en otros como *Kill la Kill*, *Evangelion* y *Saint Seiya*, la indumentaria, las armas y armaduras no solamente dotan de poder a quien las lleva o las utiliza, sino que definen de modo crucial la personalidad y la identidad de los personajes.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Por otro lado, el proceso de extensión de la corporalidad a través de la tecnología saca a relucir, en algunos casos, la tensión entre el cuerpo vivido como propio y la alteridad del cuerpo. Aunque los robots (e. g., en *Evangelion*) u otras extensiones tecnológicas (e. g., en *Kill la Kill*) lleguen a "formar parte" de la persona que los utiliza, contribuyendo por tanto a su identidad, también presentan, en ciertos casos, una voluntad ajena a la del sujeto que los está utilizando. Las unidades EVA, por ejemplo, contienen el alma de las madres de los niños que los pilotan, y en ocasiones se rebelan, escapando al control de los pilotos. Esto mismo ocurre con los *godrobes* en *Kill la Kill* Senketsu dialoga y discute continuamente con Ryuko, y es, en este sentido, un ser otro, distinto a ella. Es posible leer esta conflictividad en la ficción como una metáfora de la que el cuerpo humano presenta en la realidad: el cuerpo es siempre vivido doblemente como un *cuerpo propio*, que responde a la voluntad del sujeto y le permite situarse en el mundo, y como *cuerpo objetivo* sujeto a la mirada del otro. El sujeto no tiene una relación directa con su cuerpo en tanto que cuerpo dotado de exterior, sino solamente en tanto que *cuerpo habitado*, y por eso mismo el cuerpo externo entendido como imagen completa, totalizada del cuerpo, pertenece fundamentalmente al dominio del Otro.

Finalmente, quiero resaltar en este apartado los importantes elementos transhumanistas (en un sentido positivo) que aparecen en muchos de estos *animes*. En obras como *Lain*, *Evangelion, Akira* y *Ghost in the Shell* la tecnología implica no solo una extensión del individuo y de su cuerpo, sino también, en cierto sentido, un salto cualitativo: la tecnología es presentada, en la mayoría de casos, como el elemento decisivo que permite trascender definitivamente el marco de lo humano. Ya sea a través del Plan de Complementación Humano, mediante la conexión a la red o por medio de modificaciones genéticas, los protagonistas de estas obras experimentan una nueva forma de individuación, que conduce a algo que está *más allá de lo humano* y que, en la mayoría de casos, conlleva a la vez la superación de los límites del concepto estrictamente psicológico de individuo. En *Akira*, por ejemplo, la extensión y superación de lo humano a partir de lo tecnológico se nos muestra como algo potencialmente monstruoso (solo hay que recordar la escena final, en la que vemos a Tetsuo transformándose en algo monstruoso, grotesco y brutal), pero también como algo potencialmente divino o sobrehumano. En *Evangelion,* a su vez, la finalidad del Plan de Complementación Humano es destruir las barreras que separan los individuos unos de otros para conseguir un nuevo estadio en la evolución de la humanidad, en el que desaparezcan el dolor y la angustia. En *Lain,* en cambio, la red aparece como el medio para llegar a devenir lo que se describe directamente como un "Dios". Finalmente, en *Ghost in the Shell*, el "maestro titiritero", representante él mismo de un nuevo tipo de vida, nos habla de la posibilidad de un nuevo paso evolutivo en el que el ser humano como tal, sea superado, e invita a Kusanagi a trascender su individualidad completamente, uniéndose a él.

Bibliografía

DELEUZE, Gilles (1985), *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia,* Barcelona, Paidós.

HARAWAY, Donna (1991), *Simian, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature,* New York, Routledge.

LAMARRE, Thomas (2009), *The Anime Machine. A Media Theory of Animation,* Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

MONTERO PLATA, Laura (2012), *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial.

MORLEY, David y ROBINS, Kevin (1992), "Techno-Orientalism: Futures, Foreigners and Phobias", *New Formations*, nº 16, primavera 1992, pp. 136-156.

NAPIER, Susan J. (2005), *Anime from Akira to Howl's Moving Castle.* New York: Palgrave Macmillan.

SAID, Edward W. (1990), *Orientalismo*, Madrid, Libertarias-Prodhufi.

SIMONDON, Gilbert (2008), *El modo de existencia de los objetos técnicos,* Buenos Aires, Prometeo Libros.

UENO, Toshiya. (2001). "Japanimation and Techno-Orientalism: Japan as the Sub-Empire of Signs". En: *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*. Canada: Vancouver Art Gallery, Arsenal Pulp Press. http://www.t0.or.at/ueno/japan.htm [11/03/2014]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El modelo femenino en Studio Ghibli: un análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki

Delicia Aguado Peláez y Patricia Martínez García
Universidad del País Vasco

Palabras clave: anime, estereotipos femeninos, estudios de género, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli.

Resumen: Durante años, Disney ha engrasado la tradicional maquinaria del patriarcado, especialmente en Occidente. Sin embargo, no cuenta con el monopolio del entretenimiento infantil. Desde la cultura japonesa, nos encontramos con otra relevante factoría de animación como es Studio Ghibli. Pero, ¿cómo son representadas sus protagonistas femeninas? ¿La presencia del fantasma del androcentrismo es universal en la industria cultural infantil o se pueden observar cambios en los patrones de dicho estudio? De esta forma, la presente investigación examina los papeles femeninos mediante la filmografía de Hayao Miyazaki. Un estudio integrado en un Análisis Crítico del Discurso con perspectiva feminista, a través del que se examinarán todas sus películas distribuidas en España hasta la fecha. Todo ello, en base a una serie de categorías como son el perfil físico y psicológico; roles y actitudes; y relación con su entorno. Variables que muestran un patrón más igualitario y empoderado en los personajes femeninos del director japonés.

Keywords: anime, female stereotypes, gender studies, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli.

Abstract: Through years, Disney has greased the machinery of patriarchy, especially in the Weast. However, it does not have the monopoly of children´s entertainment. From Japanese culture, we find another important animation factory, such as Studio Ghibli. But, ¿how are represented? Is the presence of the male-centredness ghost universal or can we see changes in the pattern of this company? Therefore, this research examines the female roles through Hayao Miyazaki´s films. A study which is based on Critical Discourse Analysis of his films distributed in Spain. .All this will be analyzed through some categories such as physical and psychogical profile; roles and attitudes; and their relationship with their environment. These variables show a more equal and empowered pattern of the female characters.

1. Introducción

Las películas de Studio Ghibli son todo un referente de animación en la cultura japonesa –y también occidental– como demuestran sus éxitos en taquilla y los aplausos de la crítica. Y, dentro del mismo, destacan especialmente las películas de su cofundador Hayao Miyazaki. Su filmografía se compone de historias de marginados que han sido excluidos tradicionalmente de las representaciones idealizadas del cine, pero que reflejan el compromiso del autor con valores del ecofeminismo y el pacifismo. Y es que las protagonistas que crea el director japonés son mujeres activas, independientes, decididas y valientes; comprometidas con su entorno y con el mantenimiento de la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

armonía en el mundo. Una apuesta que se aleja de otras producciones de la industria cultural infantil en la que los papeles femeninos se encorsetan en la representación de la dulce princesa que sueña con el desgastado Príncipe Azul. Es decir, guiadas por un androcentrismo cultural que tiende a perpetuar estereotipos y roles de género vinculando acciones, comportamientos, espacios y habilidades a cada sexo, reservando los considerados inferiores socialmente a las mujeres. Miyazaki, en cambio, problematiza esta dicotomía en la que los pares masculinos priman sobre los femeninos.

La reproducción de un orden social injusto respecto al género se perpetúa, en gran parte, mediante la violencia simbólica ejercida por la animación infantil, cuyo máximo representante en Occidente lo encontramos en Disney. Lo que se debe a que «*el entretenimiento, el apoyo y el placer se encuentran para construir concepciones sobre lo que significa ser un niño*» (Cantillo; 2011:1). Y esta influencia deriva en la fabricación de intereses y comportamientos determinados por sexos –clase o raza– impregnados de patrones de desigualdad social y cultural. En este sentido, desde estos productos audiovisuales se construye, acepta y normaliza el significado de ser mujer, revelando el potencial de los «*patriarcados de consentimiento*» que teoriza (A. Puleo; 2000). Un sistema discriminatorio en función del género, sutil y difícil de detectar, que ejerce su influencia mediante patrones culturales y sociales voluntarios.

Así, mediante el androcentrismo y el sexismo cultural se produce «*la construcción de las mujeres y las niñas como otras subordinadas y deficientes que no pueden participar como pares en la vida social*» (Fraser; 2011:299). Esto se traduce en la adscripción de las mujeres al ámbito privado; a la minusvaloración de las tareas asignadas al mismo; a su cosificación, ya que «*sólo pueden aparecer en el orden social como un símbolo cuyo sentido se constituye al margen de ellas, cuya función es contribuir a la perpetuación o aumento del capital simbólico poseído por los hombres*» (Bordieu; 2000:37); y, en general, a su representación ligada a la emoción, la naturaleza y la pasividad, cuya realización personal se relaciona con la consecución del amor.

Se establece, entonces, una dualidad entre masculino y femenino, que encapsula una serie de oposiciones procedentes de las premisas liberales, bases de nuestro pensamiento y que han normativizado el modelo de varón blanco, heterosexual y sin discapacidades (Pérez Orozco; 2011). «*Femenino o naturaleza, personal, emocional, amor, privado, intuición, moralidad, adscripción, particular, sometimiento; Masculino o cultura, política, razón, justicia, público, filosofía, poder, éxito, universal, libertad*» (Pateman; 1996:38). Una división jerárquica de roles, estereotipos y espacios que se explican por factores políticos, socioeconómicos, pero también culturales, conformando un entramado de dominación y opresión que excluye a los diferentes (Young; 2000), donde se encuentran las mujeres.

En este sentido, el entretenimiento refuerza la construcción dicotómica y jerarquizada de la realidad, en la que Disney es identificado como una industria de valores y comportamientos generizados (Aguado y Martínez; 2013, Cantillo; 2011, etc.). Sin embargo, la factoría estadounidense no cuenta con el monopolio de la animación y Studio Ghibli se plantea como una alternativa (Robles; 2013, 2010). En particular, la filmografía del famoso y recién retirado cofundador del estudio, Hayao Miyazaki, que

incluso recibió un Oscar por *El viaje de Chihiro* en 2002. Pero, ¿cómo son sus protagonistas femeninas? ¿Reproducen las formas de dominación sexual implícitas en la animación? ¿Son una opción para una construcción diferente del género?

Los valores feministas, ecologistas y pacifistas constituyen principios de las creaciones del director e ilustrador japonés, que también es influido por un contexto marcado por la bomba atómica y las enfermedades de la actual sociedad nipona –industrialización, urbanización, choques generacionales, etc.–, común a buena parte del anime (Montero; 2012, Napier; 2000). En este sentido, sus protagonistas encierran la crítica hacia una desigualdad sistémica, removiendo las estructuras de sociedades discriminatorias. Al margen de sus edades, son personajes valientes y curiosos, con un «*crucial potential for change, growth, and compassionate empowerment*» (Napier; 2000:124). Así, constituye una caracterización diferenciada del *shojo* –prototipos de adolescentes femeninas– tradicional, alejada del tópico de la ultrafeminidad pasiva o soñadora. Sus personajes son «*notably independent and active, courageously confronting the variety of obstacles before them in a manner thath might well be described as stereotypically masculine*» (Napier; 2000:124). De manera que sus heroínas superan la división generizada de la sociedad, rompiendo la jerarquización de roles y estereotipos asociados a los sexos y quebrando las características tradicionalmente adscritas a los mismos. ¿Pueden ser estas jóvenes prototipos de una esperanza hacia una sociedad inclusiva e igualitaria?

2. Metodología

Con todo lo anteriormente citado, el objetivo del presente texto se centra en el análisis de la representación de los personajes femeninos en la filmografía de Hayao Miyazaki a través de sus nueve películas distribuidas en España hasta la fecha: *Nausicaä del Valle del Viento* (1984); *El castillo en el cielo* (1986); *Mi vecino Totoro* (1988): *Nicky, la aprendiz de bruja* (1989); *Porco Rosso* (1992); *La Princesa Mononoke* (1997); *El viaje de Chihiro* (2001); *El castillo ambulante* (2004); *Ponyo en el acantilado* (2008). Con ello se busca dar respuesta a una serie de preguntas de investigación, como son: ¿Con qué roles y estereotipos son representadas en estas películas?, ¿Qué elementos simbólicos tienen adheridos?, ¿Cómo participan en la acción?, ¿Qué relación tienen con su entorno?, ¿Y con el amor? De estas preguntas se desprende la hipótesis central que guía este análisis: en el mundo imaginado por *Miyazaki*, las mujeres tienen un papel activo e independiente, sobrepasando los límites impuestos por las caracterizaciones de género.

Para constatar los objetivos anteriormente mencionados, se han usado las posibilidades ofrecidas por el Análisis Crítico del Discurso con Perspectiva Feminista. Se parte de que las expresiones culturales –en este caso audiovisuales– emiten mensajes que pueden ser reforzadores o combativos con la desigualdad –particularmente, la de género–. Así, se toman como unidad de análisis las protagonistas de las mismas, así como su relación con otros personajes secundarios. Estas son: Nausicaä *(*Nausicaä del Valle del Viento*),* Sheeta *(El castillo en el cielo),* Satsuki y Me*i (Mi vecino Totoro),*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Nicky *(Nicky, la aprendiz de bruja),* Fio Piccolo *(Porco Rosso),* San *(La princesa Mononoke)* Chihiro (*El viaje de Chihiro),* Sophie *(El castillo ambulante)* y Ponyo (*Ponyo en el acantilado).* Para ello, se tienen en cuenta una serie de categorías que recogen sus características físicas y psicológicas, los roles que desempeñan, así como sus relaciones sociales y ambientales. Datos que se recogen en una serie de fichas de análisis divididas en las siguientes categorías y subcategorías:

– Descripción física: apariencia (rostro, complexión, cabello) y vestimenta (ropa y complementos)
– Descripción psicológica: principales rasgos de la personalidad y sueños e inquietudes.
– Roles: actitud ante la acción, el amor, la familia, el poder, el conflicto y sí misma.
– Relaciones: personales (amigos, antagonistas, familia, lugar de origen, pareja) y entorno (naturaleza y magia).

Además, se presta especial atención a su relación con otros personajes femeninos secundarios. Como son: Lady Kushana y Obaba (*Nausicaä del Valle del Viento);* Dora *(El castillo en el cielo);* Nanny *(Mi vecino Totoro);* Osono, Úrsula, Madame Dora y Barsa (*Nicky, la aprendiza de bruja*), Madame Gina *(Porco Rosso),* Lady Eboshi (*La princesa Mononoke),* Lin, Zeniba y Yubaba *(El viaje de Chihiro);* Madame Sulimann, la Bruja del Páramo y Sophie *(El castillo ambulante);* Lisa y las ancianas del Girasol *(Ponyo en el acantilado).* Todo ello con el fin de determinar los patrones de conducta relacionales entre los personajes femeninos y observar si encajan en el modelo androcéntrico generalizado.

3. Análisis

3.1. Ellas en el centro de la trama: El ciclo de la vida de las mujeres

El mundo femenino tiene una especial fuerza en la filmografía de Miyazaki. De hecho, en cinco de las ocho películas analizadas el papel central recae en una o varias mujeres (*Nausicaä del valle del viento; Mi vecino Totoro; Nicky la aprendiza de bruja; El viaje de Chihiro; Ponyo en el acantilado)*, en tres de ellas es compartido con un varón (*Laputa: Un castillo en el cielo; La princesa Mononoke; El Castillo Ambulante);* y sólo una es protagonizada por un hombre (*Porco Rosso)*. Todas ellas, desempeñan un rol totalmente activo en la trama. Una tendencia que se complementa con la también alta presencia en los personajes secundarios destacados. A partir de aquí, vamos a pasar a analizar el perfil físico y psicológico de los papeles femeninos más relevantes agrupados en torno a una categoría que define gran parte de su ser: la edad.

Así, dentro de la infancia se estudia a Satsuki y Mei, Chihiro y Ponyo. En la adolescencia a Nausicaä, Sheeta, Nicky, Fio, San y Sophie. Cabe destacar que en estas dos categorías se agrupan todos los papeles principales, en las dos siguientes sólo se encuentran secundarios. Así, en la madurez analizamos a Lady Kushana, Osono y Úrsula*,* Madame Gina, Lady Eboshi, Lin y Lisa*.* Y, por último, en la vejez a Obaba,

Dora, Nanny, Madame Dora y Barsa, Zeniba y Yubaba, Madame Sulimann, la Bruja del Páramo y Sophie y las ancianas del Girasol. Además, cabe señalar que a lo largo de la película hay otros personajes femeninos con menos importancia en la historia pero que también muestran el cambio de roles: ex prostitutas trabajando en la industria del hierro *(La princesa Mononoke)* o las mujeres de la familia de Piccolo construyendo y reparando hidroaviones porque los hombres cayeron en la Primera Gran Guerra (*Porco Rosso)* muestran la apuesta por las mujeres de Miyazaki.

3.1.1. *La magia de la infancia*

Las más jóvenes protagonizan las tres películas que están ligadas a una representación mística de la naturaleza. Y, por ello, estas niñas están marcadas por un espíritu puro y soñador y sus estrechos lazos con la familia. Su aspecto físico hereda la sencillez y dulzura de la Heidi de Isao Takahata –pelo corto o en coleta, cuerpos aniñados, rasgos sencillos– y se complementa con la austeridad de sus ropajes. En cuanto a su perfil psicológico son la bondad y la ingenuidad los rasgos más definitorios. Pues aunque no son unas heroínas *per se*, van dando sus pasos a medida que la acción lo requiere siempre movidas por el amor –ayudar a una hermana, salvar a sus padres o encontrar una nueva familia– ganando en determinación y valor. Todo ello en un contexto de ecología y magia –encontrando la colaboración de espíritus del bosque, de un niño antaño río o del mundo marino– que está muy ligado a cuentos infantiles occidentales –las dos primeras recuerdan, en buena medida, a la Alicia de Lewis Carrol y la tercera está basada en La Sirenita de Hans Christian Andersen–.

3.1.2. *La pasión de la adolescencia*

Cinco son las protagonistas –más un papel secundario– que nos encontramos en esta franja de edad. En esta ocasión, las historias están más centradas en el proceso de madurez ligado a la energía y el espíritu luchador. Físicamente, son todas jóvenes delgadas, aniñadas, de pelo corto –o, en todo caso, atado– que destacan por su sencillez. Alejado de otros opulentos trajes, visten cómodos ropajes ligados a su propia condición y no utilizan maquillaje –excepto San pero como símbolo de lucha–. Además, todas ellas son trabajadoras –aviadora, granjera, aprendiz de bruja y repartidora, ingeniera y aviadora, guerrera, sombrerera y limpieza–. Cabría señalar tres grandes grupos: por un lado las princesas Nausicaä y San que muestran desde el inicio seguridad en sí mismas, iniciativa y la capacidad de mando. Ambas están absolutamente vinculadas con la naturaleza y su papel es justamente protegerla –desde el pacifismo la primera y desde la lucha la segunda–. Por otro, Sheeta, Nicky y Sophie se van descubriendo a sí mismas, ganando confianza y capacidad de acción a medida que avanza la trama. Además, están más ligadas al aprendizaje y la magia –aunque la conciencia ecológica no se pierde–. Por último, Fio estaría a caballo entre ambas, con gran iniciativa pero con la necesidad de demostrarlo en un mundo de hombres y adultos.

Cabe señalar también el caso de Sophie. La protagonista es una joven tímida y triste que es hechizada y convertida en una anciana. Desde esta condición, se libera y gana en iniciativa y temperamento.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3.1.3. *El poder de la madurez*

Dentro del espectro de mujeres adultas nos encontramos, por un lado, con aquellas que colaboran activamente con las protagonistas: Osono, Úrsula, Lin y Lisa. Todas ellas mantienen el patrón de sencillez en su físico y aspecto –en ocasiones algo más de maquillaje–, así como en su vitalidad, iniciativa y siguen estando ligadas al trabajo –panadería, pintura, limpieza y cuidados–. Aunque ganan en profundidad, templanza y, a la par, temperamento. Cabe destacar que Osono y Lisa tienen un papel más ligado a la maternidad, mientas que Úrsula y Lin a la amistad, pero todas ejercen de guías. Algo diferente es el caso de Madame Gina: la cantante de *Porco Rosso* destaca más por su belleza y su delicadeza y su unión con Fio se basa en el amor por el mismo hombre.

El segundo grupo tiene un papel hostil en la trama. Lady Kushana y Lady Eboshi son dos mujeres poderosas ligadas con el ejército –formando parte o creando uno– y con grandes proyectos en mente. Su perfil físico se liga con belleza, trajes ostentosos y maquillaje. Y su carácter es más altivo, solemne y templado. Pero su soberbia y su desconocimiento nublan su juicio y las llevan a cometer graves errores al intentar controlar la naturaleza. Algo que crea conflicto con las protagonistas y que termina cuando, a través de las mismas, son capaces de conocer y reconocer sus errores.

3.1.4. *La sabiduría de la edad*

La vejez se liga absolutamente a la sabiduría y las ancianas actúan de guía y moderación para las más jóvenes. Su perfil físico es más grueso y arqueado –excepto Madame Sulimann que se asemeja más a las anteriores–. Están usualmente vinculadas a elementos mágicos y espirituales, siendo habitual que tengan conocimientos de magia –Zeniba, Yubaba, Madame Sulimann o la Bruja del Páramo– o que inciten a creer en ello –Obaba, Dora o Nanny–. Además, suelen ser ligadas a la colaboración desde la comprensión y la ternura –como Madame Dora, Barsa o las ancianas del Girasol–.

Destacar cuatro personajes que comienzan la trama actuando como villanas, una actitud ligada a que conecta con sus ansias de poder y que se desdibuja paulatinamente gracias a la actitud de la protagonista. De este modo, Dora es la matriarca de un grupo pirata cegada por la búsqueda de una tierra mágica que se rinde ante el cariño de Sheeta; Zeniba es una bruja que controla la casa de baños, a través de su hermana gemela Chihiro descubre que no es tan malvada como parece; la Bruja del Páramo termina siendo una anciana adorable cuando es despojada de una magia que la consume y Madame Sulimann termina comprendiendo que la guerra no es la salida gracias a la determinación de Sophie. De esta forma, Dora y la bruja del Páramo terminan siendo colaboradoras y Zeniba y Madame Sulimann siendo aplacadas por la bondad.

3.2. Mujeres empoderadas desde el corazón del eco-pacifismo

Las películas de Miyazaki destacan porque el ecologismo y el pacifismo están siempre en el centro de la trama, bien sea desde escenarios idealizados –muy ligados a la espiritualidad y la magia–, desde el conflicto –industrialización, guerra– o apocalípticos. Una dimensión postmaterialista que recae especialmente en los papeles femeninos,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

siendo ellas las encargadas de velar por el respeto a la madre naturaleza y a la paz, a través de su capacidad innata para entender el entorno y ver el lado bueno de las personas –incluso los que parecen ser sus enemigos–. Sólo San apostaría claramente por la guerra en una clave mucho más de venganza –algo que los lleva a la destrucción–. Esta representación va a tener como consecuencia la ausencia del maniqueísmo y es que, como se ha dicho, las supuestas villanas terminan siempre reconociendo su error y mostrando su lado más humano.

En relación a este aspecto, cabe señalar como en todas las películas analizadas se crean alianzas intergeneracionales femeninas basadas en la horizontalidad y la amistad. Así, desde su propia condición y diferencia, cada mujer aporta algo que hace que la trama avance hacia un final feliz –inocencia, fuerza, pasión, sabiduría, templanza…–. A este respecto, destacar el caso de Fio y Madame Gina que el amor hacia un mismo hombre, lejos de ser causa de rivalidad, lo es de amistad.

3.3. Alejándose del amor romántico

Todas las protagonistas tienen un compañero varón –Nausicaä y Asbel; Sheeta y Pazu; Satsuki y Kanto; Nicky y Tombo; Fio y Marco; San y Ashitaka; Chihiro y Haku; Sophia y Howl; Ponyo y Sosuke– con el que se crean diferentes tipos de relaciones. Por un lado, nos encontramos con una representación de la amistad entre sexos –Asbel, Haku, Kanto, Tombo, Sosuke–. En ellas, el amor está presente de forma explícita pero de manera más idealizada y absolutamente conectada con la naturaleza. Así, Sosuke es capaz de convertir a Ponyo en humana a través de un beso; o Chihiro es capaz de descubrir el nombre real de Haku –al reconocer que él es el río en el que cayó de pequeña–.

Por otro lado, nos encontramos también con un amor más romántico con Pazu, Ashitaka y Marco, aunque cabría destacar una serie de particularidades. Y es que todas están en un segundo plano en la trama y su relación destaca por su compañerismo, más que por ser amantes. De esta forma, Sheeta y Pazu colaboran para llegar al castillo en el cielo, muestran su amor pero de una forma inocente, casi como un deseo de forma de vida. En cuanto a Ashitaka simboliza el puente entre los humanos y la naturaleza, siendo su amor una forma de pacto entre ambos. Y Fio se muestra más fascinada por Marco que enamorada, siendo algo totalmente platónico. Sólo hay un caso en el que el amor romántico está en el centro de la trama que es el de de Sophie y Howl, una historia que recuerda a *La bella y la bestia,* pero mucho más ligada a la realización personal, de hecho, la ruptura del hechizo viene ligada a su evolución como mujer y no al amor.

4. Conclusiones

Desde las inocentes y traviesas niñas hasta las sabias y solemnes ancianas, la palabra que aglutina a los personajes femeninos de Miyazaki es el empoderamiento. Mujeres que controlan sus vidas, toman decisiones y participan de forma activa en la consecución de sus deseos. Mujeres fuertes, independientes, inteligentes, habilidosas, pero también empáticas y cuidadoras, dominan la narrativa de estas ficciones, repar-

tiéndoselo entre protagonistas, secundarias y extras. Una hiperrepresentación de este género que ocupa el centro de la trama, reservando el espacio del apoyo y la complementariedad a sus compañeros varones.

En este sentido, Miyazaki no acude a estereotipos divisorios y dota a sus personajes de características atribuidas tradicionalmente a los hombres: destreza científica y racional; valentía, libertad, acción, y, sobre todo, violencia. Una Mononoke manchada de sangre, que no duda en atravesar con su espada a los enemigos; una dulce Nausicaa que, en un momento de rabia, es capaz de acribillar a los enemigos de su padre son imágenes atípicas en el conjunto del audiovisual. Además, el director japonés juega con los límites del género en lo que respecta al vínculo de las mujeres con el ecologismo y el pacifismo. Si bien es cierto que las protagonistas muestran una conexión profunda con su entorno, no ocurre lo mismo con secundarias como Lady Eboshi o Kushana, cuya soberbia y desprecio hacia lo natural es palpable, creyendo en un erróneo desarrollo sin límites de la raza humana. Sin embargo, en el caso del reparto principal, tampoco presenta un esencialismo melindroso que nos puede recordar a las primeras princesas Disney (Aguado y Martínez; 2013), sino que acude a una idea de naturaleza salvaje y cruel y a una búsqueda de paz que no siempre sigue los caminos deseados.

Y es que el maniqueísmo típico de la animación occidental está ausente en la filmografía de Miyazaki, por lo que no existen estados absolutos de bondad o maldad –aunque sí muestra la corrupción y la siniestralidad de los poderosos–. Todos los personajes viven un proceso de aprendizaje en los que consiguen –o intentan– descubrir al otro, al supuesto enemigo. De hecho, el virtuosismo de las protagonistas se encierra en su capacidad para transcender las apariencias en una búsqueda de armonía con todo su entorno. Pero esto no se traduce en una vinculación esencialista mujeres-paz-naturaleza, si bien hay una conexión entre ellas, así como con el mundo de lo oculto y la magia. Sin embargo, su actuación como intermediarias y guardianas de su comunidad está ligada a la apuesta del director por estos personajes femeninos como sujetos de cambio.

Así, aunque sus protagonistas representan un viaje hacia el cambio y la intermediación entre las diferentes dicotomías, lo hacen desde una perspectiva subversiva (Napier; 2000), no esencialista respecto a las virtudes femeninas. Con lo que sus personajes pueden constituir una representación del nuevo sujeto del ecofeminismo crítico (Puleo; 2011) o político (Velayos et al.; 2007), reconciliado con la lógica de los cuidados y defensor de la sustentabilidad de la vida, en el que mujeres y naturaleza dejan de ser externalidades del hombre económico en un contexto capitalista y patriarcal injusto. Estos modelos femeninos toman decisiones, participan en la acción y son protagonistas de sus propias existencias, a la par que viven en armonía con su entorno espacial y relacional.

Las mujeres constituyen, así, el pilar para la puesta en marcha del ciclo de la vida. La asignación de características claras a las personajes en función de su edad revela esta idea de proceso, en el que la curiosidad y la inocencia priman en las menores, convirtiéndose en esfuerzo, iniciativa y honestidad en las jóvenes. Y que evoluciona hacia la responsabilidad y el cuidado de las adultas para culminar en la sabiduría de las ancianas. Y entre todas ellas se establecen alianzas intergeneracionales, de apoyo entre aquellos colectivos que se han visto tradicionalmente excluidos social, política y

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

económicamente. Estos personajes femeninos se ofrecen ayuda desinteresada y fundan cadenas de favores que rechazan la idea de competitividad e imposibilidad de fraternidad entre las mujeres, ideas que tan fuertes se han hecho en el imaginario popular.

Otra de los mitos que omite el autor es el del amor romántico. Sus protagonistas femeninas, si bien tienen compañero, no hacen de su búsqueda el objetivo de sus vidas. Niños, jóvenes u hombres forman parte de la aventura, entendiéndose como iguales de sus compañeras y estableciendo una relación en base a un proceso de apoyo, cuidado, cariño y comprensión. Porque el amor forma parte de la armonía del mundo; es el motor que posibilita la evolución social. Pero no se limita a las relaciones entre sexos, sino a un concepto más amplio, místico y mágico de los vínculos con el entorno, sea natural o humano.

Con todo ello, la ficción de Miyazaki nos presenta, junto a unos mundos extraordinarios, unas mujeres libres e iguales, pero también defensoras de los cuidados y la interdependencia para construir vidas sostenibles y responsables. Un mensaje subversivo hacia el patriarcado japonés pero con extensión universal, ya que el dominio y la opresión de las mujeres y otros grupos excluidos afectan a la totalidad del globo.

Bibliografía

AGUADO, Delicia; MARTÍNEZ, Patricia (2013), "Del esencialismo al dominio racionalista. La progresiva masculinización de las princesas Disney en su vínculo con la naturaleza". En: *Género y cultura de la sostenibilidad (I Congreso Internacional). XXII Jornadas de Filosofía*, Valladolid, 6-8 de noviembre de 2013 [pendiente publicación].

BORDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*. Madrid, Analgrama.

CANTILLO, Carmen (2011), "Análisis de la representación femenina en los Medios. El caso de las princesas Disney", MAKING OF: CUADERNOS DE CINE Y EDUCACIÓN, nº 78, pp. 51-61.

FRASER, Nancy (coord.) (2011), *Dilemas de la Justicia en el Siglo XXI. Género y globalización de Nancy Fraser*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

MONTERO, Laura (2012), *El mundo invisible de* Hayao Miyazaki. Palma de Mallorca, Dolmen Editorial.

NAPIER, Susan J. (2000), *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York, Palgrave.

PATEMAN, Carole (1996), "Críticas feministas a la dicotomía público / privado". En: *Perspectivas feministas en teoría política,* Barcelona, Editorial Paidós, pp. 31-52.

PÉREZ OROZCO, Amaia (2001), "Crisis multidimensional y sostenibilidad de la vida", INVESTIGACIONES FEMINISTAS, nº 2, pp. 29-53.

PULEO, Alicia:

(2011). *Ecofeminismo: Para otro mundo posible*. Madrid, Cátedra.

(2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ROBLES, Manuel:

(2013). *Antología del* Studio Ghibli. *Volumen 2. De los Yamada a Kokuriko (1999-2011)*. Palma de Mallorca, Dolmen Editorial.

(2010). *Antología del* Studio Ghibli. *Volumen 1. De Nausicaa a Mononoke (1984-1997)*. Palma de Mallorca, Dolmen Editorial.

VELAYOS, Carmen; BARRIOS, Olga; FIGUERUELO, Ángela (coord.) (2007), *Feminismo ecológico. Estudios multidisciplinares de género*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

YOUNG, Iris Marion (2000), *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La princesa Mononoke y sus signos. Un análisis a la luz de «El Tercer Impacto»

Antonio Míguez Santa Cruz
Universidad de Córdoba

Palabras Clave: Tercer Impacto, Hayao Miyazaki, tecnología, ecologismo.

Resumen: Los desastres de Hiroshima y Nagasaki supusieron para la sociedad japonesa un cambio de estructura tanto en sus formas de pensamiento como de expresión cultural. El miedo histórico hacia Occidente, consumado con la derrota militar, la tecnificación exacerbada, y, sobre todo, una hipotética hecatombe nuclear, se erigieron en puntos clave para entender las nuevas temáticas narrativas aparecidas en el solaz nipón; géneros cinematográficos como el *kaiju,* el renacimiento del *kaidan,* o la proliferación de historias con marcada tendencia ecologista, no hacen sino atestiguar los cambios de un Japón nuevo, esencialmente diferente, por fuerza, al de la anterior era *Showa*.

Explicar y razonar qué es el "Tercer Impacto" y utilizarlo para diseccionar *La Princesa Mononoke*, serán los objetivos de esta comunicación. Pondremos en valor nuevos conceptos como el ambientalismo mágico, analizaremos el papel del héroe, de las mujeres, o de los animales, además de establecer relaciones entre la mentalidad nipona y los hitos representativos del Maestro Hayao Miyazaki. Con ello asumiremos rasgos esenciales del Japón moderno y tradicional por medio de un film que, si bien ha sido eclipsado por la oscarizada "El viaje de Chihiro", se erige en el principal exponente de una forma muy concreta de entender el cine.

Keywords: Third Impact, Hayao Miyazaki, technology, ecologism.

Abstract: Hiroshima and Nahasaki disasters meant a structural change for Japanese society, not only related to ways of thinking but also respecting cultural manifestations. Historical fear towards Western society along with military defeats, massive technification, and, last but not least, a hypothetical nuclear catastrophe were basic factors to understand the rise of new narrative themes in the japanese territory. Cinematographic genres such as kaiju, the rebirth of kaidan or the proliferation of ecology-based stories are a solid testimony of this New Japan, necessarily different to the one of the previous era, Showa.

The objectives of this communication are to explain and reason what was the "Third Impact" and use this knowledge to dissection *Princess Mononoke*. We will come across new concepts, as magic environmentalism and analyze the role of the hero, the animals and women. Besides, we will make connections with japanese mindset and relate it to other Master Hayao Miyazaki hits. In doing so, we will take over some essential traits of modern Japan through this film, which may have been outshined by the multi-awarded "Spirited Away", but still is the key sample of a very peculiar way to understand cinema.

1. Introducción

Con el anuncio de retirada del maestro Hayao Miyazaki tras *Kaze Tachinu* (2013) muchos han sido los foros que han intentado establecer balance de su exitosa y prolija carrera. Desde principios de 70´s su característica forma de concebir las narraciones cinematográficas lo llevaron a crear en 1985 el *Estudio Ghibli*, más dependiente económicamente de Isao Takahata, también director y socio fundador, pero sencillamente

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

condicionado por el estilo artístico *unique* de Miyazaki. Con el andar de los años y el éxito de películas como *El castillo en el cielo* (1986) y *Porco Rosso* (1992) el estudio de animación tokiota prácticamente compartiría monopolio con la todopoderosa Disney en cuando a animación se refiere. Sin embargo la aparición de *Toy Story* en 1995 comenzaría a enfocar los intereses de la productora norteamericana hacia el CGI, observando un decaimiento del estilo tradicional en un goteo de títulos menores como *Hércules* (1997) y *Mulán* (1998) hasta su total suplantación actual.

Así pues nuestro objeto de estudio es ya un espécimen en extinción, no ya por el formato en sí, que también, sino por las características propias que ungen cada composición estética, cada fotograma. Películas como *Mi vecino Totoro* (1988), de narrativa pausada y sugerente, con historias donde parece no suceder nada, están bendecidas sin embargo por un encanto difícil de explicar. Pienso en la composición artística como secreto del éxito; y es que un dibujo de diseño seductor y trazo escogido, acompañado de las excelsas melodías de Joe Hishaishi, no puede sino crear escenas mágicas como en la que *Totoro* alienta al árbol gigante a que siga creciendo, o en la que los dos protagonistas realizan un imaginativo baile volador en *El castillo ambulante* (2004). Pero lo sugestivo de *Ghibli* es su compromiso con la cultura japonesa; por ejemplo en sus películas el *mono no aware*[1] casi siempre se halla presente, y no hay nada más que observar algunos planos de *La princesa Mononoke* (1997) para percatarse de ello. Es aquí, precisamente, donde nos gustaría detenernos.

El cine de *Ghibli* es en su forma y fondo indefectiblemente japonés, ya que es una reacción flagrante a muchos de los hitos antropológicos que han transfigurado la sociedad de aquel país tras la derrota en la II Guerra Mundial. De cualquier forma Miyazaki no es el único que proyecta -consciente o inconscientemente- estas pulsiones nativas, formando más bien parte de un fenómeno a escala nacional que repercute, en mayor o menor término, en más del 85% de las películas japonesas rodadas a partir de 50´s. A este fenómeno, del que el ecologismo tan sólo es una de las ramificaciones, hemos convenido llamarlo *El Tercer Impacto.*

2. Los "impactos"

De forma más o menos expresa, Japón ha sufrido cuatro grandes influencias externas a lo largo de su historia. No obstante la primera de ellas no constaría como *impacto*, pues fue del todo consentida y la ejerció la China de la dinastía Tang sobre el Japón de Nara y Heian-kyo. Los japoneses asumieron la mayor eficacia de los sistemas de administración chinos unas décadas después de la entrada del confucionismo y el budismo durante *Asuka*[2].

1. Sentimiento de melancolía ante el paso del tiempo y la inflexibilidad del destino. El *mono no aware* se halla muy presente en todo el arte japonés, pero necesita de una gran sensibilidad por parte del que observa para ser identificado. Salvando las casi insalvables distancias, recuerda al *Síndrome de Ozymandias,* popularizado a raíz del célebre poema de Percy Bysshe Shelley.

2. Periodo de la historia japonesa que transcurre entre los años 552 y 710 D.C.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La sombra de *Clío* habría de sobrevolar hasta mediados del siglo XVI para el segundo gran contacto. En este caso serían los ibéricos los que ejercerían un influjo dividido en tres vertientes: la religiosa por la impartición del catolicismo a través de las distintas órdenes; la bélica con la introducción del arcabuz por los mercaderes portugueses; y por último la técnico/científica, procedente del desfase en este ámbito entre dos culturas que mantuvieron relaciones más o menos directas casi durante cien años.

El *Segundo impacto* llegaría forzado por el Comodoro Perry y un tratado de Kanagawa (31/03/1854) que pondría fin a la política *Sakoku*[3]*;* tal medida permitiría recuperar en apenas unos años los siglos de globalización que los japoneses habían perdido por el camino. Así, las islas del Sol naciente se insertaban de lleno en la *Economía Mundo* por medio de convenios de comercio y colaboración firmados con las principales potencias extranjeras. Pero esto sólo fue el principio; las contradicciones que ostentaba un sistema totalmente nuevo hicieron replantearse a muchos intelectuales qué era ser japonés en medio de una contextura de occidentalización masiva. Al igual que la tendencia político/filosófica del *sonno joi*[4] unos siglos antes, la solución fue la de radicalizar el amor hacia la patria y el emperador hasta el nacionalismo extremo del periodo *Showa,* intensificado, además, por el colapso del capitalismo y el ascenso del comunismo chino.

Todo este periodo de ofuscación nacional acabaría con la anteriormente citada derrota militar y el desastre de las bombas nucleares. Es aquí donde debemos contextualizar *El Tercer Impacto,* que lo fue militar, cultural, social, antropológico, filosófico, o todos a la vez, y que servirá, al término de la comunicación, para explicar algunos de los signos esenciales de *Mononoke no Hime* de la misma forma que pudiera haberlo hecho con casi cualquier otra película japonesa. He ahí su colosal relevancia.

3. Las nuevas tendencias narrativas

Pero como decía, ¿qué se originó a partir de este *Tercer Impacto* en el mundo de la narrativa japonesa? *Grossomodo,* cinco fenómenos nacionales de carácter general, que, obviamente, se verían plasmados en las obras surgidas a partir de 1950. No deseamos inducir a la creencia de que todas estas tendencias nacen indefectiblemente a partir de estas fechas, puesto que alguna ya se venía observando desde el primer cuarto del siglo veinte o más atrás, pero es ahora cuando se terminan de configurar, y, sobre todo, cuando empiezan a ser palpables desde un punto de vista cinematográfico.

3.1. Miedo al holocausto nuclear

Es ocioso nombrar que la hecatombe atómica conllevó un pavor generalizado del pueblo japonés hacia todo lo relacionado con la fisión. Algo muy coherente. Pero abandónese por un momento el dato en sí, doscientas cuarenta mil víctimas civiles, e in-

3. Política de no relaciones exteriores ejercida por los shogunes Tokugawa. Literalmente quiere decir *país encadenado.*

4. Filosofía política de corte nacionalista surgida a mediados del siglo XIX. Se originó debido al temor originado por la expansión occidental y al rebrote de movimientos shintoistas y confucionistas.

téntese poner en el lugar de uno de los japoneses que vivieron el terror, y digo *vivieron,* pues no es lo mismo morir en el acto que hallarse con la deformación y la enfermedad, con la ausencia de familiares y bienes muebles, traumatizado enteramente por haber conocido el infierno en la tierra. Aún hoy, tantos años después, quien camine por Hiroshima podrá observar cómo muchos de sus habitantes están marcados físicamente, y esto no lo cambiarán las ceremonias anuales para recordar a los muertos, de igual forma que Japón ya no pudo contemplar su realidad como lo hacía antes de *La solución Truman.*

3.2. Tecnificación exacerbada

Cuando Iemitsu Tokugawa, tercero de su dinastía, decidió que Japón le diese la espalda al mundo, seccionó la posibilidad de beneficiarse de la técnica europea. En este caso lo únicamente importante era el control absoluto, la unidad de pensamiento, y por ello, a la altura de 1850, *las islas de naciente* disfrutaban de un desarrollo comparable al del Occidente *tardomedieval*. A partir de *Meiji* todo cambió, y en el corto lapso de cien años Japón se puso al día de cualquier tipo de progreso tecnológico. Es incluso muy probable la existencia de personas que contemplaran ochocientos años de avance en tan sólo un ciclo vital. Los nipones demostraron estar a la altura de la *neoconcepción* de su entorno, pero esto, claro está, dejaría secuelas.

3.3. Ecologismo

Desde los albores de su civilización el respeto hacia lo natural ha sido inherente a la nación japonesa. Su religión nacional, el shintoísmo, de marcado carácter animista, defiende que cualquier objeto puede tener espíritu. Este politeísmo radical no sólo confería divinidad a los animales o los árboles, al punto seres vivos, sino también a hitos geográficos como rocas, montañas, lagos o ríos. Dicha deificación del medio inculcó un respeto connatural hacia la naturaleza, recordémoslo, en un imperio donde el *Dairi*[5] es el máximo sacerdote shintoista. El budismo por su parte también contribuyó al fenómeno; para esta religión el objetivo era comprender la *Verdad* mediante el equilibrio entre el cuerpo y la mente, el hombre y su entorno. Por supuesto, cualquier vida era sagrada para la doctrina budista, y son muchos los cuentos ejemplarizantes donde se narra que la compasión hacia los animales, por abyectos que éstos fueren, podía garantizar una reencarnación mejorada dentro del ciclo *Samsara.*[6]

3.4. Fin del sistema *Ie*

El confucionismo fue una religión excéntrica dentro de la nación japonesa (A. Míguez; 2013:209), pero adquirió importancia paulatinamente durante el *bakufu Tokugawa*. Remontándonos a sus orígenes, entró en Japón junto al taoísmo en algún punto del periodo *Yamato*.[7] Ahora bien, si la ley de Confucio es formalmente una religión, en la práctica se consideró realmente como una doctrina socio/filosófica. La *japonización* de su mensa-

5. Emperador japonés.
6. Ciclo de nacimiento, vida, muerte y reencarnación en algunas religiones asiáticas.
7. Etapa histórica de Japón que comprende los periodos Kofun (250-538 D.C) y Asuka (538-710 D.C).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

je incluiría ciertos cambios conceptuales y tergiversaciones, pero tanto el confucianismo chino como el japonés obedecían a un precepto simple y claro: obedecer al de arriba. A partir de 1898 el sistema se afianzó tomando a la familia tradicional japonesa como núcleo primordial; para ello se enarboló una rígida subestructura donde la jerarquía se regía por patrones de masculinidad y edad. Esto volvía a colocar a la mujer en una posición residual, o bien *esclavizante*, dentro de una comunidad que casi siempre fue de carácter militar y masculina. Finalmente, el *sistema Ie* fue abolido del código civil por los aliados tras la ocupación, lo que traería consecuencias decisivas para el tema que queremos estudiar.

3.5. Reacciones respecto a Occidente

Este fenómeno es vital para explicar las cintas de corte extremo -pseudo *snuff*, erótico, bizarro- de autores como Nagisa Oshima, Hideshi Hino o Takashi Miike, pero debido a la falta de espacio y a la inexistente relación con el tipo de cine que estamos tratando hemos optado por su omisión.

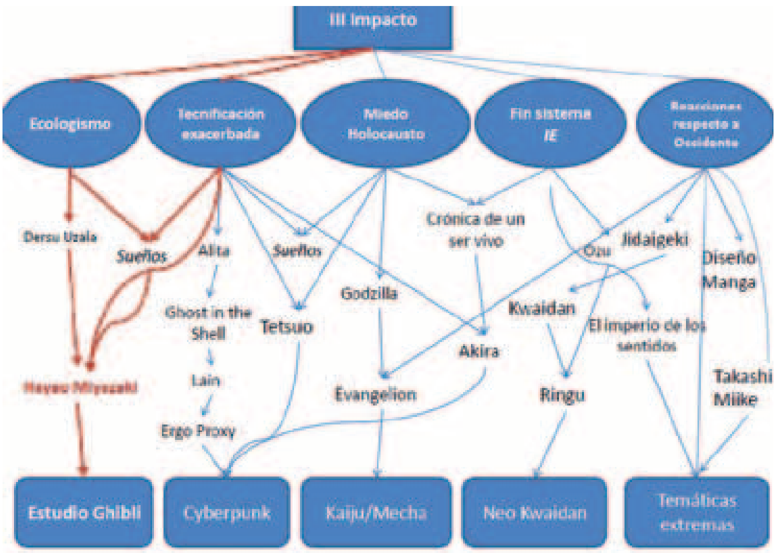


Figura 1: Esquema explicativo de "El Tercer Impacto" (producción propia).

Como el lector se podrá imaginar, los otros cuatro sentimientos nacionales influyeron hondamente en el cine que estaba por venir, y es precisamente aquí donde podríamos ubicar la obra del estudio *Ghibli* en general, perfectamente definida en el trabajo de Hayao Miyazaki, *Mononoke no Hime.*

4. El *Ambientalismo Mágico* en *La Princesa Mononoke*

La elección de esta película como objeto de estudio ni mucho menos ha sido gratuita. A nuestro entender, pocos films abordan de forma más adecuada los fenóme-

nos sociales tratados anteriormente, aunque es obvio que aquí se incide especialmente sobre dos de ellos. No obstante, sería positivo esclarecer algo desde el principio: hoy día es muy complicado encontrarse con una cinta de corte ecologista donde se soslaye el binomio naturaleza/progreso, y puede que el asunto incluso pueda parecer sobreexplotado. Esto, sin embargo, es simplemente un problema de percepción; durante siglos han existido en Japón temáticas *ecológicas* donde no aparece la cuestión técnica simplemente por no haber existido la problemática. Las historias de entonces serían más bien cuentos ejemplarizantes de propensiones religiosas, donde se intentaban inculcar valores de buen comportamiento y respeto hacia el entorno. Ahora, la necesidad de hallar un escenario vital donde el desarrollo sostenido predomine exige otro perfil. Uno nuevo en términos absolutos, de apenas sesenta años, y en el cual lo ecológico y lo técnico conforman las dos caras de una misma moneda.

La princesa Mononoke es especial en este sentido, pues aporta un matiz trascendental al género: aquí, el marco natural *bruto* conlleva la incorporación del elemento fantástico. Dicho de otro modo, la naturaleza descontaminada de elementos artificiales, tan sólo invadida residualmente por los humanos, es germen de criaturas mágicas, seres fabulosos o espíritus benefactores del bosque. Hayao Miyazaki deja clara esta tendencia desde el primer fotograma del film, un paisaje montañoso, insignia de lo agreste en la cultura japonesa y, por ende, lugar donde habitan los *kamis*.[8] Sin embargo, esta impregnación animista de la historia se rompe con la utilización del hierro por parte de los hombres, símbolo del avance tecnológico, y motivo de que un Gran Espíritu protector como Nago se convirtiera en un demonio. También Okoto afirmó que la cantidad de humanos redundaba en que los jabalíes parecieran, cada vez más, simples animales. Así, la intromisión de la tecnología metalúrgica, la deforestación, y la presencia de lo urbano en el hábitat natural, hace decrecer el componente mágico o bien lo pervierte.

La alegoría en este sentido está muy clara. El shintoísmo es una religión eminentemente vital, encargada de solucionar los problemas surgidos en sociedades primarias o poco desarrolladas. Si no llueve, pidamos al dios del agua que llueva; si no hay caza, roguemos a la montaña que nos la provea; si se es impotente, reza al *kami* de la fertilidad para no serlo. Pasado el tiempo, con la evolución de las sociedades y la aparición de la técnica, estos problemas ya no serían resueltos por deidades, sino mediante las diferentes formas de ciencia. Nos enfrentamos, por qué no decirlo, ante objetos en desuso que ya no resultaban útiles, y por lo tanto el hombre dejó de *creer* en ellos realmente. Este proceso se desarrollaría durante siglos en la mayoría de los casos, pero como vimos la occidentalización acelerada en el caso de Japón hizo de este episodio algo mucho más traumático. Actualmente el shinto, la religión nacional, no es más que un retazo *identitario* mantenido por la inercia de la tradición, pero en pocas ocasiones una creencia real o efectiva.

En suma, Miyazaki coloca en su historia animales gigantes como Moron o Nago, vestigios de una época en donde se adoraban este tipo de divinidades. La paulatina modernización repercute en la descreencia religiosa, y, metafóricamente, en las características de estas bestias, cada vez menos mágicas, más pequeñas y sin tan siquiera la

8. En el shintoismo existe la dualidad entre lo urbano y lo rústico. Los *kamis* no habitaban normalmente en la ciudad, sino en el campo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

capacidad de hablar. Los animales que nos rodean en la actualidad serían el resultado final de ese proceso de "desacralización", simples piezas criadas para consumo humano, siendo tratadas más como una cosa que como los seres vivos que son. Pero en realidad dicho comportamiento también se podría aplicar a los árboles, océanos, montañas y a todo componente natural del que se pueda extraer beneficio. Se diría que el abandono religioso implica también la ausencia de toda moral inherente. Por todo esto, y por la vinculación que el creador japonés establece entre lo natural y el componente fantástico, pienso que *La princesa Mononoke* inaugura un nuevo subgénero ecológico que bien se podría adjetivar "mágico", y del que tan sólo formaría parte, además, la oscarizada *El viaje de Chihiro.*[9]

5. Los animales

En la mayoría de los casos, el tratamiento de los animales en *Mononoke no hime* obedece a un simbolismo plenamente oriental. Por ejemplo, la aparición de bestias parlantes estaría relacionada con la empatía que Miyazaki siente hacia todos los seres vivos. Si según el shinto los animales tienen alma al igual que nosotros, y según el budismo toda vida merece ser venerada por formar parte del ciclo *Samsara,* ¿por qué un lobo no sería capaz de manifestarse al igual que el resto de seres sensibles? Por ello es muy común en el *ukiyo-e* representar a animales vestidos como hombres y ejerciendo actividades impropias de ellos. Nótese aquí la diferencia con el uso de animalillos *humanizados* en las tiras cómicas americanas, meros recursos hilarantes, amagos de *dadaísmo burlesco* que logran éxito al ver a un ratón asumir características típicas de los humanos.

Lo anterior incluso cobra más valor en el caso de las grandes bestias como Moron, la loba gigante. En este sentido cualquiera con unos conceptos básicos del idioma podría relacionar las palabras japonesas *lobo* y *Gran Dios,* ya que se pronuncian igual aunque sus pictogramas sean distintos: Ōkami (狼) significa lobo y Ōkami (大神) quiere decir "Gran Dios" o "Dios de Dioses". La explicación es más o menos simple; anteriormente hemos apreciado cómo la palabra *kami* podía significar dios o espíritu. Pues bien, en japonés existen diversas fórmulas de respeto cuando alguien desea enfatizar la honorabilidad de un concepto. Entendiendo que existen muchísimos *kamis*, un japonés no se referiría de la misma forma a un dios menor que a un dios importante. En este último caso el procedimiento de sumisión se ejecutaría colocando una *Ō*- justo antes de la palabra que se desea exaltar *–kami–*, luego el vocablo resultante adecuado para tratar a un Gran Dios sería Ōkami. Según la religión shintoísta, la gran diosa por excelencia es Amaterasu, por lo que no es descabellado pensar que Miyazaki esté estableciendo una relación entre Moron, una loba, con la diosa más importante del panteón japonés. Todo lo que hemos explicado cobra relevancia al recordar que el animal gigante muere por una herida de proyectil. Figuradamente, se nos querría explicar que los nuevos usos de vida japoneses están acabando con las señas de identidad tradicionales. La metáfora es tan potente que utiliza un arma de fuego, el primer

9. Recordemos cómo Haku, el dios río, olvida su nombre al haber sido dragado para construir un edificio.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

utensilio occidental adoptado en Japón, como elemento para deshacerse de un avatar de Amaterasu, la diosa que justifica la divinidad de la Casa Imperial.[10] No creo que a estas alturas el detalle pase desapercibido a nadie.

6. El Héroe

Desde el surgimiento mismo de los mitos las sociedades intentaron crear referentes de *idealidad* que el tiempo y la perspectiva se encargarían de llamar *héroes.* Ahora bien, según el estadio evolutivo del pueblo en cuestión los cánones a seguir serían de una u otra tipología. Por ejemplo, cuando Heracles se erigió como mito lo hizo en un mundo mediterráneo casi *protohistórico,* donde los valores a seguir eran, principalmente, la fuerza y las aptitudes guerreras. Con el transcurso de los siglos y ya cuando los griegos se empezaron a organizar por *Ciudades-Estado* otras características se hicieron necesarias para quien vivía de forma más avanzada; la oratoria, la demagogia, o la elocuencia, todos ellos rasgos muy valorados entre las clases dominantes, serían reconocidos en Odiseo, un héroe que dejaba atrás la fuerza física y abrazaba el intelecto como baza primordial.

La figura del héroe es esencial en cualquier relato épico, y está muy claro que *La Princesa Mononoke* lo es. Sin embargo, su protagonista no es un superhombre al uso, pues si bien es fuerte, tenaz y valiente, no son estas características las que lo elevan por encima del resto, sino más bien otras de índole moral. En una contextura de confrontación entre dos extremos Ashitaka actúa como *mediador,* el único personaje que cree en una posible coexistencia entre el hombre y el Medio. Por una parte él es humano, y entiende la necesidad de las personas por mejorar su nivel de vida, pero por la otra defiende que ello no se puede conseguir a costa de romper el equilibrio natural. Dicha posición, hasta cierto punto imparcial, adquiere aún más valor al recordar que Ashitaka cayó bajo la maldición de Nago, un hecho derivado directamente de la desmesura humana. Así, si la sociedad que creó el Hércules de los *doce trabajos* buscaba un ejemplo de fuerza y determinación, si Homero elevó a Ulises como símbolo de a lo que un ciudadano debería aspirar, Miyazaki crea un héroe a la medida del Japón actual, uno capaz de respetar la tradición y la naturaleza al tiempo que tolera el desarrollo inherente a toda cultura elevada.

7. Los samuráis y las mujeres

Si bien la figura del samurái ejerce un papel secundario a lo largo de la narración, pensamos que es muy interesante el tratamiento que se le ofrece. Durante el desarrollo de la narración observamos cómo casi la totalidad de los personajes adolecen de comportamientos *anfibológicos*, pero esto no sucede con los hombres de Lord Asano, saqueadores y asesinos, militares sin valores que incluso atacan la ciudad del hierro cuando está desguarnecida. Quienquiera que haya indagado tan sólo superficialmente en la literatura o el cine japonés se percatará de que dicha visión dista ampliamente

10. De Amaterasu descendería el primer emperador de las islas del Japón, Jinmu, por lo que todos los emperadores tendrían un origen divino.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

del samurai conceptual. En este sentido es paradigmático el caso de *Los siete samuráis* (1954, Akira Kurosawa), donde siete guerreros ayudan altruistamente a una aldea extorsionada por bandidos. ¿Dónde se han quedado la honorabilidad y los preceptos del *Bushido*[11] en el caso de Hayao Miyazaki?

Lo cierto es que históricamente los samuráis fueron personajes crueles. No podría haber sido de otra forma al surgir directamente de una sociedad conflictiva y peligrosa, donde en cualquier momento el guerrero podía morir. La grandeza del samurái fue otra, aquella que mediante el entrenamiento y la meditación los convertía en el resultado de una complejísima amalgama filosófica y religiosa. Dicho de otro modo, los *bushis* son *únicos* en el panorama histórico porque ningún guerrero de otra sociedad cargó con tal metafísica existencial sobre los hombros. Pero como decíamos, esto no implicaba que fuesen modelos de comportamiento; maltratos sistemáticos a la mujer, purgas masivas en castillos ya rendidos, crueles torturas a los cristianos, o asesinatos por razones tan fútiles como probar la hoja de una espada, fueron prácticas casi cotidianas en los periodos *Muromachi* y *Tokugawa*. Miyazaki en ningún momento esconde este cariz *perverso*, lo cual recalca aún más si cabe el sentido crítico de la cinta. Ya no es sólo la proyección social de la mujer, o la concienciación ecológica rezumada en cada plano, sino la revisión realista de uno de los símbolos por excelencia de Japón, lo que hace de este director un *crítico* que va más allá del patriotismo para hurgar en aspectos cuando menos escabrosos.

Volviendo a la mujer japonesa, no siempre se le ha reservado un papel residual a lo largo de su historia. De hecho, se tiene constancia de tendencias matriarcales en la primigenia sociedad isleña, e incluso documentación china recoge la existencia de una princesa *pseudomítica* llamada Himeko. La sofisticación y la estética cortesana de los periodos *Nara* y *Heain* situaron a la mujer en una situación activa, al menos más que en las etapas ulteriores, cuando el militarismo lastró a la feminidad con un estigma que perduraría por ocho siglos.

Hayao Miyazaki creció abriéndose paso entre un Japón hecho a medida del liberalismo americano, y fue muy sensible ante este maltrato histórico que hemos comentado. Quizá por ello el director les ha procurado un trato especial a *ellas* dentro de su cine. Por ejemplo, Nausicaa, Nicky o Chihiro, son heroínas fuertes e independientes, vitales y resueltas, sin olvidar sus capacidades emocionales y su buen corazón. Creo que de alguna forma el director de *Ghibli* pretende hacer ver al resto de la sociedad japonesa las verdaderas posibilidades de la mujer, así como la relevancia que ha tenido en la evolución de su pueblo.

En el film que nos ocupa, el verdadero protagonista de la historia es un muchacho. Sin embargo, eso no implica que mujeres dejen de alcanzar preponderancia a lo largo de la narración, incluso, se diría, de una manera claramente desproporcionada. Ahí tenemos a San, presente en el mismo título de la película, o a la anciana de la aldea Emishi, líder de un pueblo tradicionalmente muy *patriarcalizado*. Lejos de caer en la negligencia histórica, el director es consciente de que esto no fue real, pero persevera en la idea de mostrar mujeres preeminentes con el fin de expresar algo. Con Lady Eboshi al mando de la ciudad del Hierro también existe la avaricia, la envidia, el egoísmo,

11. Literalmente camino –*do*– del guerrero –*bushi*–.

y sobre todo, la capacidad de rectificar, valores que, por encima del género, son comunes a todas las personas. Así Miyazaki no plantea una hipotética sociedad matriarcal que mejora la existente, sino que evidencia las igualdades presentadas por un sistema y otro. El hombre y la mujer son *iguales*, criaturas falibles e imperfectas, lo cual no justifica la gigantesca supremacía que *unos* han guardado sobre *otras.*

8. Conclusiones

Se dice del Arte que es hijo de su tiempo, pues se constituye en un reflejo de las inquietudes de un pueblo en un momento concreto, así como una forma de expresión que puede cobrar cada vez más valor e incluso llegar a ser eterna. De esta forma, pienso verdaderamente que una película es un elemento artístico en sí mismo, pero también un documento histórico, social y filosófico a desentrañar. La ventaja que el Cine alberga respecto a otros elementos de estudio histórico es su accesibilidad y popularidad, por lo que hablamos de un objeto susceptible a ser analizado por quienquiera que disponga de los conocimientos necesarios. Por otra parte, el cine japonés cada vez está hallando mayor aceptación entre el espectador medio. Grandes directores clásicos como Ozu, Mizoguchi o Kurosawa, o movimientos de carácter global tan potentes como el Manga y el Anime son populares en cualquier país, y, por ende, no son elementos de estudio nuevos para el mundo académico. La idea principal de este trabajo consiste en demostrar cómo un suceso histórico puede influenciar indeleblemente al Cine, y, además, cómo se puede usar el mismo Séptimo Arte como objeto de estudio antropológico. El elemento en común, la derrota militar en la Segunda Gran Guerra, cuyas derivaciones sociales acabarían impregnando de una forma u otra casi la totalidad de las películas japonesas a partir 1950.

Bibliografía

BENCIVENI, Alessandro (2003). *Miyazaki: Ill dio del Animé.* La Mani. Genoa.

DONALD, James (1989). *Fantasy and the Cinema.* British Film Institute. Londres.

FRITZ, Steve (1999). *Miyazaki came to America to talk.* Animation Cafe.

GALBRAITH IV, Stuart (2009). *Cine Japonés. Más allá de Kurosawa*. Londres. Taschen.

MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio (2013). "De Santos, Kamis y Hotokes." En: *De la Tierra al cielo.* Zaragoza. FEHM.

MIYAZAKI, Hayao:

(1987). *Interwiew with Hayao Miyazaki.* A-Club. ½.

(2000). *A modest proposal.* Manga Max.15.

MONTERO, Laura (2012). *El mundo invisible de Hayao Miyazaki.* Palma de Mallorca. T. Dolmen Editorial.

REQUENA, Cora (2009). *El mundo fantástico en la literatura japonesa.* Gijón. Satori Ed.

ROBLES, Sara (2010). *Cine fantástico 100% Asia.* Málaga. Universidad de Málaga/ Fancine: Festival de cine fantástico de Málaga.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Takashi Miike: dos caras de una misma moneda. Violencia e infantilismo de un agitador

Carlos Gómez Gurpegui
Universidad de Sevilla

Palabras clave: cine, violencia, Miike, infantil.

Resumen: Esta comunicación ofrecerá un análisis de la filmografía de Takashi Miike, uno de los realizadores más prolíficos y controvertidos de la escena cinematográfica japonesa de los últimos años. El corpus de estudio de la comunicación estará compuesto por: *Ichi the Killer* (*Koroshiya 1*, 2001) y su reflexión sobre la violencia; *La Gran guerra Yokai* (*Yôkai daisensô*, 2005) nos mostrará el otro lado del realizador, el trato que da a las leyendas populares y el cine de aventuras más juvenil; y por último, para situar el centro de la balanza del estudio, utilizaremos su film *La felicidad de los Katakuri* (*Katakuri-ke no kôfuku*, 2001) como ejemplo de combinación de violencia e infantilismo. Mediante un análisis cualitativo del discurso cinematógrafo de Miike mostraremos su representación postmoderna de los valores tradicionales japoneses.

Keywords: cinema, violence, Miike, children.

Abstract: This research abstract will show an analysis of Takashi Miike filmography, one of the most prolific and controversial director of the Japanese film scene in the last few years. The abstract's body of scholarship will comprise: *Ichi the Killer* (*Koroshiya 1*, 2001) and its reflection on the violence. *The Great Yokai War* (*Yôkai daisensô*, 2005) will show us the other director's side, how he treats the popular legends and the most youthful adventure films. Finally, to show a halfway point in the study, we will use the film *The Happiness of the Katakuris* (*Katakuri-ke no kôfuku*, 2001), as a combination between violence and infantilism. Through a qualitative analysis of Miike's cinematographic discourse, we will show his postmodern representation of the Japanese traditional values.

1. Introducción

«It sounds so simple, like child's play. But maybe we are like children. Yes, we make movies but we're not authentic filmmakers. We are artisans and amateurs rather than professionals. We are agitators fiddling around with something that give us enjoyment» (Mes; 2003:330). Así se describe a sí mismo Miike durante el rodaje de uno de los films más controvertidos del realizador nipón, *Ichi The Killer* (*Koroshiya 1*, 2001). La revista japonesa CUT pidió al realizador que escribiera una columna semanal durante el rodaje. Si así describe el propio Miike su labor como director de cine, su propia descripción resulta aún más sorprendente. No se considera a sí mismo un autor, simplemente un arreglista (Costa; 2003). Difícilmente puede enmarcarse a Takashi Miike algún género o corriente cinematográfica. Habiendo dirigido más de 90 títulos[1] desde que iniciara su

1. Exactamente 92 películas desde su debut en 1991 hasta enero de 2014 (incluyo las películas completas sin estrenar y aquellas en preproducción). Datos extraídos de: http://www.imdb.com/name/nm0586281/?ref_=fn_al_nm_1#director [14/01/2014].

carrera en 1991 con *Eyecat Junction* (*Toppū! Minipato Tai - Eyecatch Junction)*, Miike parece ser una fuerza de la naturaleza imposible de doblegar.

«The genre elements are the result, not the premise» (Mes; 2003). Miike pasó los primeros seis años de su carrera trabajando para el mercado del V-cinema, que está profundamente basado en el cine de género. Trabaja casi siempre con proyectos estancos que en ocasiones cuentan con un guión cerrado y casting completo a la hora de aceptar la obra. Muchos de estos trabajos están construidos con elementos característicos propios de algún género. Sin embargo, Takashi Miike no toma dichos elementos como punto de partida, no se siente constreñido por el lenguaje genérico por lo que no duda en incorporar elementos de otros géneros. Algunos críticos han visto en esa actitud un deseo de romper el lenguaje genérico, más bien todo lo contrario, es la forma de crear de alguien completamente ajeno al género. Porque como señala Tom Mes: *«whichever genre his film ultimately belongs to is for others to decide»* (2003:21).

El presente artículo realiza un análisis cualitativo y comparativo entre tres textos muy conocidos del realizador nipón: *Ichi the Killer* (*Koroshiya 1*, 2001), *La felicidad de los Katakuri* (*Katakuri-ke no kôfuku,* 2001) y *La gran guerra Yokai* (*Yôkai daisensô,* 2005). Mediante su estudio se pretende encontrar puntos de conexión entre el tratamiento (en ocasiones extremo) de la violencia por parte del autor y la imagen que ofrece de la infancia, mostrando así la dualidad violencia / infantilismo presente en la obra de Miike.

2. Marco teórico

2.1. Temas recurrentes en el cine de Miike

Tom Mes[2] será el primero en sentar unas profundas bases en el cine de Miike, con la siguiente frase: *«Although these writers all touched upon elements of the thematic structure of Takashi Miike's cinema, the overlooked how deeply interconnected the themes in the director's work are and how those theme work as a process»* (Mes; 2003). Desarrolla el autor seis puntos que considera clave en el cine de Miike y los organiza desde aquellos situados en la infraestructura del discurso hasta llegar a lo más superficial. Son los siguientes: *«The rootless individual»*, *«The outcast»*, *«The search for happiness»*, *«Nostalgia»*, *«The family unit»* y por ultimo, *«The violence»* (Mes; 2003:23-33). Para este trabajo nos centraremos en el último de las marcas propias del realizador: la violencia. Y más en concreto en la violencia y su relación con la nostalgia.

2. Es importante conocer la figura de Mes (Rotterdam, 1974). Crítico de cine en numerosas publicaciones entre las cuales podemos encontrar *Sight and Sound* o *Kateigaho*. Es, junto con Jasper Sharp, editor de la web "Midnight Eye" (http://www.midnighteye.com/), web cargada de contenido sobre cine asiático. Es escritor de los dos libros más completos sobre Miike hasta la fecha en lengua inglesa: *Agitator: The cinema of Takashi Miike* y *Re-Agitator: A decade of writing on Takashi Miike*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Mes considera que *«the representation of childhood in the director's [Takashi Miike] films is strongly nostalgic to the point of being idyllic»* (2003:29). Sin embargo, matiza a continuación en un desglose más preciso del tema que *«by letting the child come into direct contact with (adult) violence»* (2003:30). Es dicho contacto del niño con la violencia el que trataremos.

El resto de temas, clasificados y relacionados por Mes, son de vital importancia en el cine de Miike y por lo tanto lo son en las tres obras que trataremos. En algunos momentos puntuales haremos referencia a ellos, cuando sean necesarios para tratar el tema que tenemos entre manos.

2.2. Violencia e infantilismo

Ricardo Reparaz remarca refiriéndose a la cinta *Shinjuku Outlaw* (Miike, 1994) que *«la idea de la infancia como sujeto pasivo de la violencia»* se encuentra en la película. Sin embargo, no parece ser un concepto único en esa pieza dentro de la extensa filmografía de Miike. Trataremos tres ejemplos en los que violencia e infancia se entrelazan formando dos caras de una misma moneda.

«Para Miike la infancia es un infierno o un paraíso. No hay término medio» (Martínez; 2013:111). Su capítulo dentro del libro *Takashi Miike: "La provocación que llegó de Oriente"* (2013), Beatriz se lo dedica a la infancia dentro del cine de Miike. En él divide la presencia de la infancia en tres motivos o situaciones: *"La infancia pervertida"*, *"La infancia perdida"* y *"Camino a la madurez"*. En los tres ejemplos que componen nuestro corpus de estudio centraremos nuestra atención en el primer y tercer apartado que desarrolla Beatriz Martínez, por considerar que casan mejor con la temática y la historia desarrollada por Miike en los films que analizaremos.

3. Objetivos y metodología

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

a) Hacer una reflexión sobre la violencia que Takashi Miike muestra en sus películas. Para ello nos centraremos principalmente en la película *Ichi the Killer.* La película, estrenada en el año 2001, *«was widely reported to be the most cut film in Britain in "almost a decade"»* (Dew; 2007).

b) *«If one thing stands out about Ichi the Killer, it's the film's extremely violent content and the strong reactions this provoked from audiences and critics alike [...] to see how far one film (and one filmmaker) can go in the depiction of violence»* (Mes; 2003:228). Observaremos en profundidad el tratamiento de la violencia que Miike realiza en su película *Ichi the Killer* en relación a la infancia. Tomaremos el personaje de Takeshi (Hiroyuki Kobayashi) como centro del estudio y analizaremos su relación con la violencia.

c) Identificaremos la relación que mantiene la infancia con la violencia en el cine del realizador nipón. La obra de Beatriz Martínez anteriormente citada será pilar

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

básico en la división de esta relación. *"La infancia pervertida"* será estudiada en base a *Ichi the Killer* y su visión de la violencia en relación con la infancia, llegando más allá de las conexiones creadas por Mes. El tercer apartado creado por Beatriz Martínez, *"Camino a la madurez"* será pilar básico para nuestro análisis sobre *La felicidad de los Katakuri* y *La Gran guerra Yokai* donde esta relación está visiblemente más diluida para el espectador pero más patente en el relato.

La metodología que se utilizará para lograr los objetivos mencionados anteriormente se basará en el estudio de textos previos que analizarán la obra de Miike y un análisis cualitativo y comparativo del discurso audiovisual. Las cintas a analizar han sido sometidas a una rigurosa observación, la cual se ha centrado en los elementos de violencia e infancia que pueblan las tres películas para comprender la conexión de ambos elementos.

Como ya se ha mencionado, nuestros objetos de estudio son los films *Ichi the Killer* (2001), *La felicidad de los Katakuri* (2002) y *La gran guerra Yokai* (2005). La primera cinta es, quizás, la más violenta del autor, *«the violence in* Ichi the Killer *is omnipresent and therefore potentially repetitive»* (Mes; 2003:243) como verdadero estudio y ejercicio de personajes alrededor de la violencia. En *La Gran guerra Yokai* Miike crea una historia de fantasía al más puro cine de aventuras infantil dentro de las leyendas populares japonesas, observaremos cómo la violencia (tan patente en otros films de Miike) no desaparece al tratar un tema infantil. Por último, *La felicidad de los Katakuri* nos mostrará cómo a pesar de ser una película focalizada a través de una niña pequeña, la violencia es algo imposible de separar.

4. Análisis

4.1. *Ichi the killer*

«De ahí que la obra de Takashi Miike sea tan extreme*, cuya máxima expresión quizás sean* Audition *e* Ichi the Killer*»* (Navarro; 2006). Esta frase del crítico Antonio José Navarro sigue patente hoy en día. Para muchos, *Ichi the Killer* es el culmen de la violencia en el cine de Miike. Más de diez años después del estreno de la película está considerada como el mejor estudio sobre la violencia creado por el autor.

Podemos encontrar rasgos de todos los temas comunes en el cine de Miike mencionados anteriormente. Sin embargo, la violencia es el tema estrella de la cinta estrenada en el año 2001 y que cuenta con Tadobu Asano en el papel de protagonista y con actores como Nao Ōmori en el papel de Ichi y con el realizador Shinya Tsukamoto[3] en el papel de Jijii. En la cinta Miike construye todo su discurso alrededor de la violencia

3. Nacido en Shibuya, Tokyo en 1960. Tsukamoto es quizás uno de los nombres más reconocidos del panorama "underground" japonés. Su film *Tetsuo, el hombre de hierro (Tetsuo*, 1989). *«Un delirio paranoico que destruye los supuestos fundamentos de nuestra relación de poder con la tecnología»* (Juristo, 2013). Obra de innegable valor dentro del cine cyberpunk japonés donde Tsukamoto (con sus secuelas de *Tetsuo*) es uno de los principales exponentes.

y de cómo ésta es mostrada al espectador; Miike *«goes a step further in addressing the audience, provoking reflection on the viewer's consumption of moving images, particularly images of violence»* (Mes; 2003:228).

La violencia en su forma más explícita toma protagonismo en *Ichi*. Ya desde su cinta *Audition* (1999), Miike había desafiado al público a sostener la mirada ante las imágenes que les mostraba. *«Huir o intentar destruir el efecto del clímax expuesto con doloroso detalle gráfico y delectación visual en* Audition *no te librarán de su impacto»* (Palacios; 2013:33). Desde ese film y pasando por *Huella* (*Imprint,* 2006), *«que las cadenas estadounidenses se negaron a emitir»* (Palacios; 2013:35), hasta nuestros días, Miike ha creado de la violencia uno de sus elementos más reconocibles y principales reclamos para un cierto sector de la audiencia. En palabras de Palacios, *«devolvió [Miike] al cinematógrafo la capacidad de convertirse en experiencia límite, desafiando a quienes creían haberlo visto todo para mostrarles que no era así en absoluto»* (2013:36).

Miike construye una historia que podría considerarse un *yakuza eiga* debido a que sus personajes y ambientes giran alrededor del mundo del hampa nipón. Sin embargo, la película resulta ser un profundo estudio sobre la violencia. Es en ese aspecto del film en el que nos centraremos, más específicamente en su unión con la visión de la infancia truncada que hemos citado anteriormente.

«Miike does not moralise or chastise, but provokes the audience into questioning their own attitudes towards viewing images of violence. He steers them into a direction but leaves it up to them to draw their own conclusion» (Mes; 2003:228). Miike estructura su relato a través de escenas de violencia que Mes divide en aquellas que son *"painful"*, como la paliza inicial a la prostituta, y aquellas *"playful"* como el momento posterior en el que Ichi corta al maltratador por la mitad. Normalmente esta diferenciación es marcada desde la propia realización. Las escenas *"playful"* son muy exageradas, *«their explicitness, exaggeration, and the use of CGI and special effects renders the violence in these scenes harmless»* (Mes; 2003:235). Esta violencia no dañina e incluso graciosa en algunos momentos hace de contrapunto a la violencia más dura y, valga la redundancia, violenta para el espectador. *«Instead of explicitness he opts for suggestion and instead of special effects he employs montage and sound to achieve the desired effect»* (Mes; 2003:236). En la escena anteriormente mencionada de la paliza a la prostituta Miike construye la violencia sin mostrar el impacto físico de los golpes, mantiene la acción siempre fuera de cámara sugiriendo los impactos con el sonido y el montaje.

Takeshi (Hiroyuki Kobayashi) es hijo de uno de los *yakuza* que trabaja para Kakihara (Tadanobu Asano). La inmersión de su padre, Kaneko (Sabu) en la búsqueda de Ichi (Nao Ōmori) para vengar al jefe Anjo hace que el joven se encuentre inmerso de lleno en la violencia. Takeshi es un crío a quien sus compañeros de clase (hemos de suponer) le maltratan al salir. En uno de esos momentos en los que el niño sufre de abusos, se encuentra con Ichi (quien también ha sufrido abusos en su infancia). Ichi, sintiéndose atacado por uno de los jóvenes, lo derriba de una patada ante el anonadado Takeshi, que observa cómo se ha deshecho de sus maltratadores. Ese instante en que el joven Takeshi observa esa violencia hacia sus compañeros cambia su forma de ver el mundo. La vio-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

lencia pasa a mover en ese momento todos sus actos, y unos minutos después Takeshi aparecerá dando patadas a unos arbustos bajo la mirada de su padre; el niño le contará a éste cómo fue salvado por Ichi y le pedirá que le enseñe kárate para "poder ser fuerte y vengarse". El joven, de padres separados, ve en la violencia una salida y una solución a todos sus problemas. El encuentro con Ichi cambia su vida y según la división de roles en los personajes que hace Mes, *«he changes from masochist to sadist during the course of the film»* (2003:233).

La vida del pequeño cambia a través de la violencia. Esta pulsión no actúa como simple vehículo de emociones en las cintas de Miike, en ocasiones esta fuerza interna crea fuertes cambios en los personajes que la ven o que la viven en sus carnes. *«La pérdida de la inocencia es uno de los temas fundamentales del cine de Takashi Miike»* (Martínez; 2013:109). Podríamos decir que junto a esa pérdida de la inocencia tenemos un desarrollo paralelo de un futuro adulto permanentemente influenciado por lo vivido. El joven Takeshi no solo tiene ese contacto con la violencia, al final del film verá cómo Ichi acaba con la vida de su padre, Kaneko, en lo alto del edificio antes de enfrentare a Kakihara. Takeshi se acercará entonces al herido Ichi (por la bala de su propio padre) y comenzará a patearle en el suelo. ¿La violencia del niño hacia el asesino de su padre se deberá a dicho acto o a la pérdida del *status* heroico que había otorgado a su salvador? La relación padre-hijo de ambos personajes no es precisamente idílica, hijo de padres separados Takeshi convive con su padre (por decisión propia, como le hace saber en la escena del bar), un antiguo policía expulsado del cuerpo por perder la pistola, que ahora comienza su carrera como *yakuza* sin pena ni gloria. Los pocos momentos en los que Takeshi aparece en el film emocionado por algo es cuando hace referencia a cómo Ichi le salvó, es más, la única vez que parece dirigirse a su padre con cierto aprecio o admiración es cuando le pide que le enseñe kárate para crecer y vengarse.

La paliza pertrechada por Takeshi al lloroso Ichi puede interpretarse tanto como la violencia desatada del hijo que ha perdido al padre, como la violencia desatada hacia aquél ídolo que resultó tener los pies de barro.

4.2. La Gran Guerra Yokai

«The Great Yokai War [Yôkai daisensô] *took two years to make: a year to write the script, six months to shoot and another six months of post-production. The budget was also a lot higher then I ever had before. With the time and money I had on this one, I could have made twenty of my usual films»* (Mes; 2013:56). Así habla el propio Takashi Miike cuando se le pregunta por el cambio que ha supuesto en su forma de rodar pasar a realizar películas de alto presupuesto. Si revisamos su filmografía podemos observar que 2005 fue un año poco prolífico para lo que suele ser Miike. "Tan solo" rodó unos cuantos episodios para *Ultraman Max* y la película *Demon Pond* (*Kasha-ga-ike*). Se podría decir que esta película supone un antes y un después para Miike, su primer contacto con el cine de grandes presupuestos japonés.

A muchos puede sorprender que Miike, el director de la violencia, rodase una película para niños. Podría considerarse *Zebraman* (*Zeburaman*, 2004) como la primera

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

incursión de Miike en el mundo más infantil. Desde el tándem *Zebraman-Gran guerra Yokai,* Miike ha vuelto, siempre que ha podido, a rodar para niños. *Yatterman* (*Yattâman*, 2008) y *Ninja Kids!!!* (*Nintama Rantarō*, 2011), ambas adaptaciones de manga, y por último *Ace Attorney* (*Gyakuten Saiban*. *Phoenix Wright: Ace Attorney*, 2012) adaptación de un conocido juego de la empresa Nintendo.

Miike no buscaba realizar una película infantil al uso, quería crear una película que fuera interesante tanto para niños como para mayores y así poder dar un soplo de aire fresco a los yokai[4] (Mes; 2013). Construye un relato con hueco para el homenaje a Shigeru Mizuki (1922) quien es una de las principales figuras responsables de la popularidad de estas criaturas entre los jóvenes con sus mangas. En algunos casos las criaturas salían de su propia imaginación y en otros casos se pueden rastrear hasta los catálogos de Sekien y otros dibujantes previos (Shamoon; 2013).

Que el director nipón acceda a rodar para niños no quiere decir que la película sea íntegramente infantil (al menos no en un sentido riguroso de la palabra). *«[...]just the fact that children will go to watch this film doesn't mean that I will cater it to them or that I will make it in a way that is easy to understand and accept for children»* (Mes; 2013:58). La película de Miike nos muestra a un joven, Tadashi (Ryūnosuke Kamiki), que vive con su madre en el pueblo de su abuelo. De padres separados, un día durante un festival será mordido por un Kirin (criatura mitológica asiática) quedando así marcado como "Jinete Kirin". Por una serie de azares, el crío acabará involucrado en la lucha entre el Mal y los Yōkai buenos que buscan salvar el mundo. De entrada, la temática y la historia nos recuerda a una película de aventuras típica (de hecho, en cierto modo lo es), pero con Miike nada es lo que parece y el realizador no creó una pieza al uso. *«[...] I made the first half of the film with the intention of scaring the kids in the audience. When the film was shown in Japan, some children started to cry because they were so frightened, and some of them wanted to leave the theatre»* (Mes; 2013).

Sin embargo, no podemos olvidar el contenido de violencia de la película. No es una violencia explícita como ha mostrado sin pudor Miike en otras producciones, pero es violencia. *«Ryūnosuke pasará de ser un niño sensible, frágil y débil, de aguantar que sus compañeros le llamen "gallina y nenaza" [violencia oral y psicológica], a convertirse en un gran guerrero capaz de salvar el mundo gracias al descubrimiento del sacrificio, el valor y la amistad»* (Martínez; 2013). Beatriz Martínez lo dice, deja de ser sensible y débil para convertirse en un guerrero, aquel que combate y es inclinado a la guerra. A través de la obtención de un arma mágica, *«el arma de que está provisto el héroe, por lo tanto, es símbolo de potencia y pureza a la vez»* (Durand; 2004), un arma que en este caso se presenta en forma de espada, símbolo de la virilidad y objeto que nos remite directamente al combate. Un enfrentamiento tanto físico como espiritual (Durand; 2004). Nuestro joven héroe, puro y débil es transformado por la espada mágica en un diestro espadachín que no duda en combatir al Mal. Hace a lo

4. *«Yôkai are, the "monsters" of Japanese folklore [...]. In others words, these are the various beings that inhabit the supernatural world, characterized more by their mischievousness (and often downright malevolence) than by any benign or talisman like qualities»* Wilson (2013).

largo de toda la película uso de la violencia contra sus enemigos. En el primer enfrentamiento contra Agi (Chiaki Kuriyama) nuestro héroe duda a la hora de combatir y se muestra asustado, hacia el final de la película cuando ya es "Jinete Kirin" le vemos pelear contra las criaturas y sonreír. El temor deja paso a la felicidad. La violencia de sus actos, contra un enemigo jurado, le hace sentirse seguro y sonreír ante su superioridad y maduración.

4.3. La felicidad de los Katakuri

«Podemos destacar la familia como uno de los núcleos principales de la cinematografía japonesa» (López; 2013). Inspirada en el film surcoreano *The quiet family* (*Choyonghan karok, Ji-woon Kim*, 1998), Miike lleva lo que en sus inicios era una comedia negra a una revisión sobre la familia similar a la que ya realizó en *Visitor Q* (*Bijitâ Q*, 2001) tan solo unos meses antes.

La película nos narra el intento de una familia japonesa por salir adelante y comenzar una nueva vida en las montañas. Construyen una pensión en una zona por la que pasará una carretera. Es la última oportunidad de la familia para lograr tener un futuro. El relato se nos presenta narrado por la pequeña Yurie Katakuri (Tamaki Miyazaki) lo que permitirá que los constantes excesos y salidas de tono de Miike queden justificados ante la visión imaginativa de una niña. El sueño de la familia se verá truncado por una serie de dificultades, todos los visitantes que pasan la noche acaban muriendo (suicidio, muerte natural…). La asustada familia decide enterrar los cuerpos para evitar que la policía les cierre el negocio. Sobre esta premisa Miike construye una cinta muy arriesgada, *«La fusión de comedia negra y musical es todo un atrevimiento por parte del director, que conjuga con descaro y sin ningún tipo de prejuicio estos géneros en un principio tan diferentes»* (Caro, López; 2012). No es solo una fusión de géneros sino que también trabaja mezclando el propio código de representación de la imagen. La película se inicia con una delirante versión miikeana del "ciclo de la vida" hecha a partir de *claymotion* (homenaje directo al cine de Jan Svankmajer); y además de esa primera escena de animación el film tendrá otras dos: la pelea entre el abuelo y Richard (Kiyoshirō Imawano) y la apoteosis final de la erupción del volcán y el traslado ideal de la pensión. Estas imágenes (además de ahorrar mucho dinero) dotan a la producción de la atmósfera propia de una aventura narrada por una niña pequeña.

Nuestra protagonista se muestra impasible ante todo lo que sucede, *«she can't be influenced or victimised. This is another example of Miike's depiction of the childhood idyll, since the girl is invulnerable to all the things that plague her adult relatives»* (Mes; 2003:252). La violencia, a ojos de la pequeña Yurie, no es violencia. No existe. Un análisis a fondo de la película hará que nos demos cuenta de que la pequeña Yurie no ha visto ningún rastro de esa violencia y muerte hasta casi el final. La escena en la que los cadáveres salen a la luz será la primera vez que la niña se encuentre con ellos, y la esencia misma de esa escena queda en entredicho en el momento en que los muertos se levantan y bailan y cantan, no por el baile y cante, sino porque al finalizar el número musical los muertos desaparecen (al ser vistos en el fragmento musical, la marca en ella estaría solo ligada al momento musical, ajeno al relato en sí). Durante el momento

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

más dramático, la supuesta muerte de Masayuki, la pequeña es apartada por el bisabuelo y mantenida en un segundo plano. No participa, por lo tanto, de los llantos y la tristeza ante la muerte.

5. Conclusiones

De los análisis realizados a las tres obras audiovisuales objeto de nuestro estudio se extrae:

a) La violencia se confirma como algo inseparable del cine de Takashi Miike. Incluso sus películas dirigidas a un público infantil contienen escenas y referencias violentas.

b) La infancia se muestra ligada a la violencia. Bien como elemento negativo y catalizador de la venganza y el odio, como vemos en *Ichi* creando un Takeshi adulto arisco y tosco. Poseedor de una mirada al final de la cinta impenetrable, no sabemos si será un buen hombre o no, pero marcado de por vida está. O bien como herramienta suavizada de madurez, camino "aniñado" de aprendizaje en el cine de aventuras. Tadashi aprende el valor de ser adulto y de comportarse, debido al hecho de mentir (como él mismo marcha al final de la película). El camino de violencia queda obviado, velado, oculto tras la catalogación de "cine infantil" pero estar, está.

c) Vemos que Miike es capaz de separar violencia de infancia tanto espacial como temporalmente en *The Happines of the Katakuri*. Yurie crece ajena a las atrocidades que suceden y cuando las ve quedan ocultas por su familia y tras un velo de humor absurdo. Crece y se convierte en toda una mujer pero sin rastro de violencia.

d) La infancia, o más bien el crecimiento y la maduración, son el broche elegido por Miike para las tres películas. Cierra así con la maduración de sus personajes, ajenos o no a la violencia.

Bibliografía

CARO OCA, Ana Mº, LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. (2012), "Un acercamiento al cine musical japonés contemporáneo. Particularidades estéticas y narrativas de *La felicidad de los Katakuri*, *Princess Raccoon* y *Memories of Matsuko*", ÁREA ABIERTA, nº 31.

COSTA, Jordi et al. (2003), *El principio del fin: Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés.* Sitges 2003-Festival Internacional de Cinema de Catalunya.

DEW, Oliver (2007), "'Asia Extreme': Japanese cinema and British hype", NEW CINEMAS: JOURNAL OF CONTEMPORARY FILMS, nº 1, volumen 5, pp. 53-73.

DURAND, Gilbert (2004), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. México D.F, FCE.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

JURISTO, Miguel (2013), "Cyberpunk I: Kamikazes del deseo". En: HARLAN MAGAZINE, abril, http://harlanmagazine.com/2013/04/29/cyberpunk-i-cyberpunk-japones-kamikazes-del-deseo/ [5 de marzo de 2014].

LOMILLOS, M. Ángel (2011), "La mirada visceral e hiperbólica de Takashi Miike sobre la familia: *Visitor Q* y *La felicidad de los Katakuris*", TRAMA & FONDO, nº31, pp.107-123.

LÓPEZ RODRIGUEZ, Francisco J. (2013), "La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda", KOKORO: REVISTA PARA LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA JAPONESA, nº Extra 1.

MARTÍNEZ, Beatriz (2013), "Los ojos de la inocencia: la infancia en el cine de Takashi Miike". En: *Takashi Miike: La provocación que llegó de oriente*, Madrid, Calamar Ediciones.

MES, Tom:

(2003). *Agitator. The cinema of Takashi Miike*. Surrey, FAB Press.

(2013). *Re-Agitator. A Decade of Writting on Takashi Miike*. Surrey, FAB Press.

NAVARRO, Antonio José (2007), "Takashi Miike: el 'extreme' viene de Oriente", DIRIGIDO POR…, nº 358, pp. 44-46.

SHAAMOON, Deborah (2013), "The Yokai in the database: supernatural creatures and folklore in manga and anime", MARVELS & TRAVELS, vol. 27, pp. 276-291.

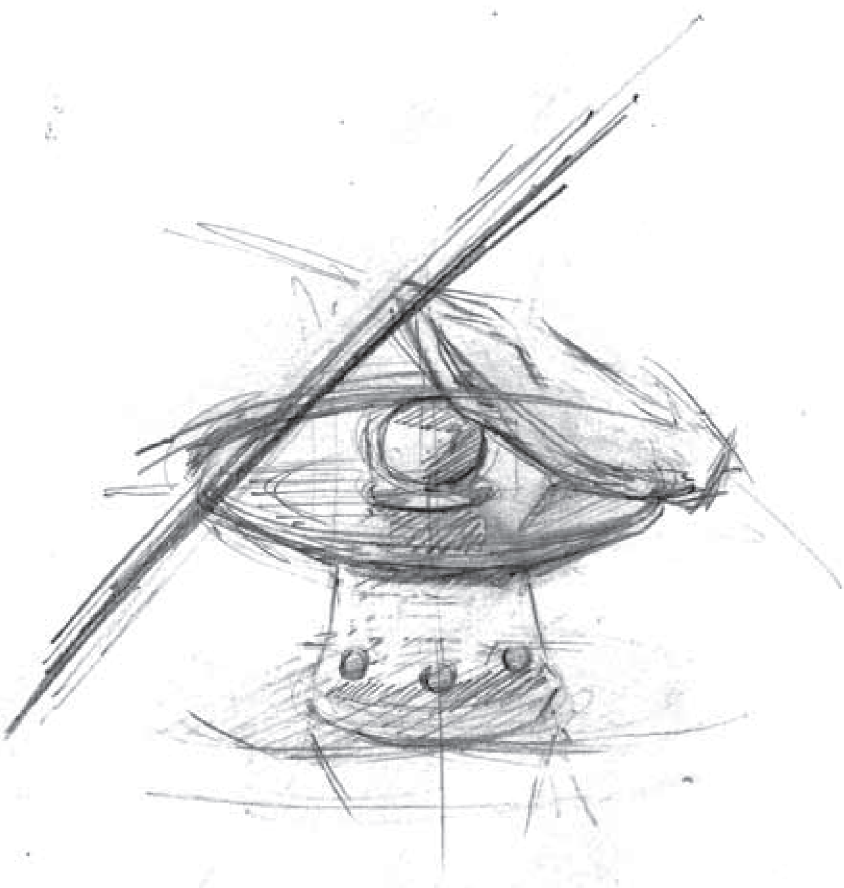
WEINRICHTER, Antonio (2002), *Pantalla amarilla: el cine japonés*. Madrid, Madrid T&B Editores.

WILSON, Michael (2013), "Pandemonium and Parade: Japanese monsters and the culture of Yokai", MARVELS & TALES, vol. 27, pp 333-337.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Sección 2:

Instituciones, gestión, conservación y transmisión del Patrimonio Cultural de Japón



Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La valoración del patrimonio inmaterial en España y Japón. Una breve reflexión comparativa*

Juan Agudo Torrico
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Identidad, Legislación, Patrimonio Cultural

Resumen: El concepto de patrimonio conlleva intrínsecamente dos valores que lo definen y caracterizan: representatividad identitaria del colectivo con el que se vincula (desde la identidad étnica a las fragmentaciones socioculturales o territoriales que la estructuran) y capacidad de evocación de los tiempos históricos (pasado) o modos de vida (presentes) con los que se relaciona.

Por lo tanto, todo patrimonio se define por los valores inmateriales que lo caracterizan, no importa que su manifestación sea permanente (monumento, artefacto,…) o que se active sólo en determinados contextos.

Sea como fuere, buena parte de los valores patrimoniales que actualmente más se enfatizan en la cultura occidental significativamente forman parte de las percepciones que han caracterizado la cultura japonesa y, en general, a las culturas "orientales". Nos vamos a referir a los nuevos discursos patrimonialistas en Occidente, en concreto en España, relacionados con los paisajes culturales y las expresiones relacionadas con el denominado patrimonio inmaterial. Aunque, sin embargo, en nuestras culturas queda aún mucho por decir sobre la percepción y significados que se da los saberes y prácticas relacionadas con la cultura tradicional; un campo en el que Japón ha sido y es pionera, manifiesto en la peculiaridad de los denominados "tesoros nacionales vivientes" (personas portadoras de bienes culturales intangibles importantes).

Keywords: Identity, Legislation, Cultural Heritage

Abstract: The concept of heritage inherently involves two values that define and characterize it: identity representation of the collective with which it is related to (from ethnic identity to socio-cultural or territorial fragmentations), and capacity to recall historical periods (past) or lifestyles (present).

So heritage is defined by the intangibles values that characterize it. It doesn't matter if its expressions are permanent (monuments, artifacts,…) or they are specifically activated in some contexts.

Anyway, a large proportion of the heritage values that are emphasized in occidental culture take part of perceptions which have characterized Japanese culture and other Oriental cultures. We will refer to new patrimonial speeches in Occident, specifically in Spain, which are related to cultural landscapes and expressions of intangible heritage. However, in Western cultures much remains to say about the perception and meaning given to knowledge and practises related to traditional culture. In this area, Japan has been (and is still being) a pioneer country, manifested in the singularity of the called 'living national treasures' (people who carry important intangible cultural heritage).

* Este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación de Excelencia: "*La gestión pública del Patrimonio Etnológico*" (HUM-7377), financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

1. Introducción

Establecer una imagen unívoca de los contenidos y significados del patrimonio cultural es tarea imposible. Siempre será un discurso cambiante en el tiempo y en el espacio. Si tomamos como ejemplo España, donde existe una ley estatal y 17 autonómicas sobre patrimonio histórico-cultural, no deja de sorprendernos la maraña de sus contenidos y prioridades. No sólo las figuras de protección varían de una comunidad autónoma a otra, sino también qué referentes se priorizan a la hora de protegerlos y reseñarlos.[1] Situación que, por lo que conozco, no es ajena a la cultura japonesa.

Pero sí parece existir consenso entre quienes se han acercado al estudio e interpretación del patrimonio cultural en que su razón de ser radica en el mensaje, generalmente en términos positivos, que nos transmiten los testimonios seleccionados. Unos significados que siempre estarán relacionados con la conjugación de dos conceptos: *identidad* y *evocación*. Aunque, como conceptos que son, siempre van a ser paradójicamente difíciles de sustantivar, de acotar, en unos discursos e imaginarios colectivos de significados unívocos.

El concepto de patrimonio cultural (antes tesoros nacionales) tiene en origen unas connotaciones fundamentalmente políticas, vinculadas al desarrollo de los Estados-naciones desde el siglo XIX. Los referentes seleccionados de nuestro entorno cultural como bienes patrimonializados no tienen sino la función de mostrar (a los demás y a las propias comunidades), de forma sincrética y simbólica, a un *nosotros* concreto. Con la expansión y consolidación de los Estados-naciones, las nuevas identidades colectivas que han de justificar su existencia se desplazan desde el automatismo con el que los *súbditos* debían aceptar los patrones identitarios a compartir en los antiguos reinos (religiones, valores sociales, sistemas de representación de estos valores, etc.) unas nuevas identidades mucho más volátiles y permanentemente negociadas.

Ahora los fundamentos de estas identidades nacionales van a recaer en los *ciudadanos*, es decir, en un pueblo al que se ha cambiado radicalmente su valoración de colectivo negativo; deja de ser el villano habitante de las villas o la persona vulgar habitante de los vulgos para pasar a ser el depositario de una personalidad cultural significativa. Los referentes que se seleccionen como patrimonio tendrán una doble función: reflejar este proceso de construcción como pueblo y poner de manifiesto la idiosincrasia del mismo, expresada en sus creaciones culturales más relevantes y modos de vida.

1. Como ejemplo, limitándonos a la arquitectura tradicional, los *chozos* que fueron las humildes viviendas de los pastores diseminadas por los campos, se han convertido en edificaciones emblemáticas y especialmente protegidas en Extremadura, mientras que exactamente las mismas tipologías constructivas son ignoradas en las comunidades vecinas (Andalucía, Castilla la Mancha); y otro tanto podemos decir de la obsesión por los molinos de viento en Castilla la Mancha o las bodegas en La Rioja. Y, por supuesto, hay referentes de nuestro pasado que por muy *españoles* e *históricos* que sean formarán parte de esta historia pero no de la imagen de nuestro patrimonio: véase todo lo relacionado con la institución de la Inquisición vigente durante más de 300 años de nuestra historia, o los hitos relacionados con la dictadura franquista.

Para entender en el presente este juego de recreación de identidades (de patrimonializaciones) es igualmente preciso tener en cuenta otras cuestiones. Una de ellas va a ser la revisión de los contenidos y representaciones de estas identidades con la denominada eclosión de identidades que se produce a partir de los años 70 del siglo XX. Se cuestionan los modelos de patrones culturales unívocos (homogéneos) de los Estados-naciones; magníficamente expresado en los selectivos discursos de los contenidos y simbología del denominado *gran* patrimonio histórico-artístico, profundamente elitista y lleno de héroes/instituciones fundadores de estas identidades *nacionales*. Ahora se va a desarrollar la imagen más democrática de un patrimonio extraordinariamente abierto, donde han de estar representados los diferentes grupos sociales que conforman nuestras sociedades y culturas: colectividades étnicas (minoritarias o no) antes silenciadas cuando no marginadas, hombres pero también mujeres, sectores sociales de muy diversa adscripción (oficios artesanales), etc.

Y también aparecerá, hasta convertirse en muchos aspectos en un factor determinante, una nueva interpretación de este patrimonio desde una mirada mercantilista. La expansión del turismo de masas a partir de los años sesenta afectará paulatinamente a una nueva concepción del patrimonio cultural como recurso económico (turístico). El *nosotros* que recrear a partir de ahora no solo hará referencia a unas determinadas imágenes de identidad, sino también a un patrimonio que consumir y que adaptar a las necesidades y prioridades del mercado.

Para ello, ha hecho falta añadir al viejo concepto de los valores históricos que justificarían la preservación de lo que va quedando de nuestro pasado otros nuevos que nos permitan unir pasado y presente (tradición, autenticidad), y que justifiquen la existencia de un patrimonio no necesariamente vinculado a tiempos concluidos.

La historia viene a ser una memoria construida (selectiva) que permite reinterpretar en clave patrimonialista (descartando los elementos negativos de la misma) una parte de nuestro pasado para explicar cómo hemos llegado a ser lo que somos. Por su parte, la tradición es una memoria viva (también permanentemente revisable y no menos cargada de ideología que la interpretación de la historia) que permite articular, dotándolo de continuidad, el presente con el pasado; y que va a ser determinante en el discurso patrimonial relacionado con la cultura inmaterial y, en general, con el denominado patrimonio etnológico vinculado con los modos de vida en uso de determinadas colectividades. Ello nos permite acotar en tiempos de modernidad islas de tradición en las que recreamos imaginarios ficticios con frecuencia ajenos a esta modernidad: rituales, artesanías, música folk, etc.

Por último, la capacidad de evocación sería el otro factor que explica la razón de ser de este patrimonio. Todo referente patrimonializado, para que sea tal, ha de tener esta capacidad de transmitir a quien los contempla, vive o recrea, la imagen de otro tiempo y/o de un determinado modo de vida. Puede ser el testimonio de un tiempo concluido (histórico) pero también el de tiempos presentes en los que, al reproducir este patrimonio (rituales, habla, gastronomía, música, paisaje, etc.), tomemos conciencia de la continuidad, real o imaginada, entre pasado y presente, valorándolo como instrumento para reafirmar una determinada identidad compartida. Todo ello ha supuesto

en la cultura occidental un continuado replanteamiento y revisión de los contenidos e interpretaciones de este patrimonio cultural (E. Fernández; 2006).

Al igual que todo testimonio del pasado ha dejado de ser algo aprovechable, tampoco las tradiciones (seleccionadas) son ya referentes negativos de un pasado arcaico. Como tampoco, desde la teoría de los bienes culturales, tiene sentido la dicotomía entre cultura material e inmaterial: son los valores intangibles (evocación, identidades) los que dotan de significados a estas expresiones patrimonializadas de nuestra cultural; lo mismo que todo valor intangible tiene sentido en la medida en que se materializa y se hace perceptible, ya sea en el sonido de la música, en la escenificación de los rituales, en los sabores y olores de los usos gastronómicos, etc.

La pregunta que ahora nos queda por hacer en lo que respecta a este texto es si estos patrones interpretativos y las soluciones o discusiones que se están desarrollando en las *sociedades occidentales* son aplicables a *otras* sociedades y culturas.

Si nos atenemos al origen y razones que motivaron el desarrollo de las legislaciones patrimonialistas en los países asiáticos, como era de esperar, las situaciones son muy desiguales, en razón de los complejos procesos de descolonización y/o conformación como Estados-naciones tal y como hoy los conocemos; siendo aún, en algunos casos, una labor por desarrollar.

2. La legislación japonesa de 1950. Innovación en la tradición

Sin embargo, en lo que respecta a Japón, no sólo fue uno de los países pioneros en este proceso de reconocimiento de su patrimonio cultural, sino que la actual ley de 1950 (Law for the Protection of Cultural Property),[2] por la que se rige, es considerada innovadora en muchos aspectos, adelantándose en la puesta en valor de referentes culturales que no serán tenidos en cuenta en Occidente hasta varias décadas después. Sin olvidar la considerable influencia que esta misma legislación ha tenido sobre los países del entorno (como es el caso de Corea del Sur), con los que comparte algunas percepciones y sensibilidades en gran medida ajenas o poco tenidas en cuenta en las culturas occidentales: sentido del paisaje y respeto por expresiones y formas de vida tradicionales.

En lo referente a este texto, son en estos aspectos en los que nos vamos a detener: el temprano y pionero reconocimiento de las personas, y no sólo de los objetos o expresiones culturales, como *bienes* patrimoniales, por sus habilidades en el saber hacer de muy diversas prácticas culturales; en la peculiar interpretación de los criterios de originalidad y autenticidad aplicados a la preservación de su patrimonio cultural; y la interpretación del paisaje cultural como entorno que proteger.

Revisando el proceso de formalización jurídica de la defensa del patrimonio en Japón, no deja de sorprendernos el paralelismo con la española, (y europea, en cierto sentido) tanto en las prioridades de los contenidos que valorar (monumentalismos,

2. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/japan/japan_law_protectionproperty_entno.pdf. Traducción personal de las referencias utilizadas.

criterios de selección: edificios religiosos, construcciones palaciegas, grande fortalezas) como las razones que los motivan: razones *explícitas* que nos hablan de la necesidad de proteger unos determinados testimonios frente a la agresiva desconsideración que se tiene de los mismos ante el avance imparable de las nuevas modernidades, que encubren las otras razones (implícitas) de ir redefiniendo las nuevas identidades nacionales expresadas en su magnificencias por estos hitos que jalonan el tiempo.

Japón	**España**
1897 - Ley de preservación de templos antiguos y santuarios.	1844 - Real Orden. Comisión Monumentos Históricos. 1948 - Declaración Catedral de León.
1919 - Medidas de Protección para sitios históricos, lugares y bellezas escénicas y ley de preservación de los Monumentos Naturales.	1918 - Primer Parque Natural español. Picos de Europa.
1929 - Ley de preservación del Tesoro Nacional.	1911 - Ley excavaciones arqueológicas. 1915 - Ley sobre Protección de Monumentos Arquitectónicos-Artísticos. 1926 - Ley de Protección, conservación y acrecentamiento del patrimonio Histórico-Artístico Nacional.
1933 - Ley de Conservación de Importantes Obras de Bellas Artes.	1933 - Ley de Defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio Histórico-Artístico Nacional.

Sin embargo, la Ley japonesa de 1950 supone una significativa transformación en este proceso de redefinición de contenidos y valores, en la que viejos patrones convergen con nuevas miradas. Habrá que esperar más de dos décadas para que se produzca una transformación similar en el continente europeo. En España, hasta 1985 no se promulga una nueva Ley (Ley 25-6-1985, del Patrimonio Histórico Español) que sustituya a la republicana de 1933.[3] Una ley que, en términos generales, no hará sino adecuar a la reinstaurada España democrática y su estructura territorial basada

3. Un hecho significativo si tenemos en cuenta la inquina con la que el franquismo aniquiló los testimonios del periodo republicano. Ello viene a indicar que no fue sino una ley olvidada, manifiesto en el abandono e incluso expolio al que siguió sometido en patrimonio cultural en España. Aunque se mantendría el discurso de un patrimonio-pasado destinada a engrandecer la imagen simplificada de una inequívoca España-nación. De hecho, los dos únicos hitos por los que se recuerda el largo periodo de la dictadura en relación con el patrimonio van a ser el decreto de 1949 por el que se protegen los castillos, testimonios y recordatorio del periodo de la "Reconquista" en la se habría forjado la España imperial, y, al final del régimen, en 1972, otro decreto para la protección de los hórreos y cabazos de Galicia y Asturias, testimonios singulares (¿por qué solo estos testimonios?) de una España rural que agonizaba y que había constituido otro de los pilares ideológicos del régimen.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

en las Comunidades Autónomas[4] la antigua ley, con escasas modificaciones en sus contenidos. Salvo en lo concerniente al novedoso Título IV dedicado al "patrimonio etnográfico",[5] que amplía estos contenidos a la protección de los testimonios relacionados con la denominada cultura tradicional, generados en buena medida por los sectores sociales subalternos, lo que ha hecho que con frecuencia se le denomine como *patrimonio modesto*.

3. Cultura inmaterial, cultura tradicional y cultura folk

Sin embargo, tres décadas antes, en la legislación japonesa los cambios respecto a lo que hasta entonces se entendía por patrimonio fueron mucho más radicales. El primero va a ser el explícito reconocimiento y puesta en valor de un patrimonio inmaterial relacionado expresamente con la cultura tradicional en sus múltiples manifestaciones:

> «(2) *Drama, music, applied art, and other intangible cultural products that are of a significant historical or artistic value to Japan (hereinafter referred to as "Intangible Cultural Property"); (3) (i) Manners and customs related to food, clothing and housing, to occupations, to religious faiths, and to annual festivals, etc.: (ii) folk performing arts: (iii) folk skills: (iv) clothes, utensils, houses and other objects used therefor, which are indispensable to the understanding of changes in the mode of life of Japan (hereinafter referred to as "Folk Cultural Property") (Chapter I. General rules. Art. 2: Definition of Cultural Property)*».

El término tradición/tradicional se aplica profusamente en relación con la protección de la arquitectura tradicional, pero también de las técnicas artesanales (Capítulo X), imprescindibles para preservación y reproducción de estos bienes.

Si tomamos como referencia los documentos programáticos de la UNESCO en el proceso de definición y contenidos del patrimonio cultural, hasta 1968 (Recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro) no aparecerá el primer documento significativo en el que se reseña el valor de la cultura tradicional y se da la voz de alarma ante el riesgo de su desaparición ante el avance de una modernidad mal entendida. En estas décadas centrales del siglo XX, al contrario que en Japón (al menos en teoría), las imágenes que

4. Las 17 comunidades promulgarían, a su vez, sus propias leyes sobre patrimonio histórico-cultural entre los años 1990 y 2007.

5. Además de la protección de los testimonios materiales de la cultura tradicional (arquitectura, artefactos, etc.) también plantea la posibilidad de proteger "los conocimientos o actividades" (art.47.2). Ello supone aplicar este reconocimiento y protección a prácticas (saberes, expresiones) que siguen en uso. Sin embargo, en el desarrollo de la ley (al igual que ocurrirá con las legislaciones autonómicas hasta entrado el siglo XXI), no se explicita el modo de hacerlo; y en todo caso son planteamientos que quedan muy alejados, en su formulación y valoraciones, de los que actualmente entendemos por puesta en valor y protección de la cultura/patrimonio inmaterial.

se tenían de este pasado (cercano o sobreviviente) que hoy englobamos en el concepto de tradicional no era precisamente halagüeño.[6]

Y no será hasta 1972, en la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, considerada actualmente el documento base de la UNESCO en materia de patrimonio cultural, cuando definitivamente se desarrolle la imagen abierta que actualmente tenemos de este patrimonio cultural. Deja de manifestarse única o mayoritariamente en testimonios monumentales vinculados al pasado, generalmente como referentes de las élites e ideologías dominantes; y en clave de expresiones materiales exclusivamente humanas. En las décadas siguientes, se abrirá a expresiones en las que también tienen cabida los logros de las clases populares (1998: Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular); siguen siendo manifestaciones en uso; no necesariamente limitadas al ámbito de la cultural material (2003: Convención para la salvaguardia la cultural inmaterial); y contextualizados en entornos donde la naturaleza y la acción humana conviven (paisajes culturales).[7]

En relación con lo anterior, no deja de sorprendernos la adopción y profusa utilización (Chaper V: Folk Cultural Property) que se hace en la legislación japonesa del concepto decimonónico de cultural folk, tan controvertido[8] y de hecho abandonado en los discursos patrimonialistas europeos. Hoy en día, las manifestaciones propias de esta cultura folk quedarían inscritas en los contenidos del denominado patrimonio etnográfico/etnológico desarrollado en las diferentes legislaciones autonómicas en España. E incluso se está reconsiderando la propia imagen negativa del término folk, a partir de su reutilización para identificar aquellas formas de expresiones culturales que, al estar vinculadas a un determinado territorio y procesos culturales, sin ser generadoras de identidad, sí son expresiones de la misma, y, como tales, han de ser reconocidas, respetadas e incluso protegidas, como ampara de forma explícita la propia Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).[9] Por lo tanto, los planteamientos

6. Véase en el caso de España, al hilo de lo que se dio en llamar *desarrollismo* en las décadas de los años sesenta y setenta la destrucción prácticamente total de los entramados urbanos de las áreas costeras, así como de barriadas e incluso edificios monumentales en otras grandes ciudades (Madrid, Sevilla, Jaén, etc.). Un desprecio hacia este pasado que afectaría también a otras expresiones culturales, como fueran los rituales, habla, gastronomía, indumentaria, etc. percibida por entonces no como manifestaciones de una cultura tradicional, sino como sinónimo de ruralidad y atraso.

7. Respecto a la UNESCO, la conceptualización y categorías de los paisajes culturales que hoy emplea para ser incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial, no se formulan hasta 1992 (reunión de la Petit Pierre), matizando y desarrollando el equívoco concepto de Patrimonio Natural de la Convención de 1972.

8. Por el uso negativo que se ha hecho del término *folclórico* como adjetivación (sobre todo por determinados regímenes como fuera el franquismo), aplicado a la manipulación descontextualizada de las expresiones de la cultura folk para sustentar el *tipismo* que caracterizaría a una determinadas culturas con fines turísticos e incluso políticos.

9. Motivo de debate desde el 2001 en el Comité intergubernamental sobre propiedad intelectual, recursos genéticos, conocimientos tradicionales y folclores, que daría lugar en el 2006 a un interesante documento sobre "*La protección de las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore: proyecto de objetivos y principios*"; en el que entre otros aspectos y aunque se usen como sinónimos se

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

expuestos en la ley japonesa, que también encontraremos en las legislaciones de otros países del entorno (Corea del Sur, Vietnam) constituirían igualmente un temprano precedente del reconocimiento de esta cultura popular o folk.

4. Protección del conocimiento

Aunque, en cierta medida, en sentido contrario a algunas de las cuestiones planteadas, no deja de ser anacrónico el empleo que se sigue haciendo en este documento de la designación de "tesoros nacionales", propia de una terminología patrimonialista de comienzos del siglo XX y, en gran medida, contradictoria con la teoría de los bienes culturales vigentes. Con todo, son términos muy explícitos en relación a los usos políticos de estos bienes como expresión de una identidad nacional, lo cual estaría muy en consonancia con la situación política del Japón de posguerra, la ocupación de EE.UU. a la que estaba sometido, y la búsqueda o revitalización de una nueva identidad nacional tras estos dramáticos acontecimientos.

Sea como fuere, el desarrollo de esta concepción abierta e innovadora de los contenidos y significados del patrimonio cultural en Japón dará como resultado el desarrollo de las nuevas miradas interpretativas a las que nos hemos referido, y que han tardo más de cincuenta años en ser adoptadas, o al menos tenidas en cuenta (y no todas), en el mundo occidental. La primera ha hecho de Japón un referente clave que tener en cuenta en la teoría y praxis del patrimonio cultural tal y como hoy lo entendemos. Nos referimos a la declaración desde 1950 de los "tesoros nacionales vivientes", al reconocimiento, puesta en valor y protección de aquellos artistas/artesanos "portadores de importantes bienes culturales intangibles". Figura de protección vinculadas al desarrollo que se hace en la ley de 1950 del concepto de "cultura intangible" (Chapter IV: Intangible Cultural Property), y que será ampliada con un mayor detalle normativo en 1954.

Una cultura intangible que no se circunscribe a la imagen contrapuesta que tenemos de aquel otro patrimonio/cultura material, generalmente vinculado a un pasado más o menos remoto, sino que también cuestiona un concepto de intangibilidad no menos objetual cuando sólo se aplica a la reproducción (rituales, sonidos) de unas determinadas prácticas ancestrales. Ahora se hace extensible esta valoración a quienes las desarrollan: las personas.

Con la protección de estos "portadores de importantes bienes culturales intangibles" se ponen en valor no sólo las expresiones en las que se materializa su labor sino, sobre todo, los saberes[10] que conllevan la práctica de los conocimientos desarrollados

debate sobre los términos tradición (pervivencia de conocimientos y prácticas culturales que perviven en las sociedades modernas), folclores como formas expresivas de estas tradiciones, criterios de autenticidad, etc. http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=184802

10. Conocimientos basados en la experiencia práctica sin una necesaria constatación científica. Concepto revalorizado por los movimientos folcloristas del s. XIX en defensa y de unas culturas populares que también habían sabido dar respuestas originales, creativas y eficientes, frente a la modernidad aparentemente racionalistas que abogaba por su erradicación.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

por estos artesanos. Un reconocimiento que se fundamenta y justifica en su condición de ser portadores de una tradición compartida, habilidad en el desarrollo de estos conocimiento, predominancia del sentido de colectividad sobre el de la individualidad coyuntural de quien la realiza (transmisión/aceptación del nombre del maestro al discípulo),[11] y que expresaría en su máxima acepción el sentido que da la UNESCO a la cultura inmaterial. Así, en la recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular (1989), se nos dice que esta parte de nuestra cultura ha de emanar de "de una comunidad cultural fundada en la tradición" y que puede ser expresada bien por un grupo (pensemos en rituales) o "por individuos" (no todas las personas controlan las habilidades para el desarrollo de estas prácticas: artesanías, música), siempre y cuando esta labor "reconocidamente responda a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social". Mientras que en la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003) se vuelve a reseñar que, sean cuales sea los referentes seleccionados, estos han de ser reconocidos como "parte integrante de su patrimonio cultural", han de ser transmitidos de generación en generación, y, sobre todo, han de infundir a estas comunidades un "sentimiento de identidad y continuidad".

Y sin embargo, pese a todo lo dicho, habrá que esperar casi medio siglo para que la UNESCO (1993) haga extensible a nivel mundial su propuesta de creación de Sistemas Nacionales de "tesoros humanos vivos".[12] La pregunta que tendríamos que hacernos es ¿por qué ha tardado tanto en extenderse esta valoración? ¿Y por qué sigue siendo una figura tan reacia de implantar en el mundo occidental? ¿Se sigue considerando en el mundo occidental un tipo de expresión propio de una cultura tradicional siempre menospreciada frente a los logros de la cultura dominante?

5. Autenticidad/originalidad

El segundo aspecto en el que nos vamos a centrar, no menos original respecto a la filosofía patrimonialista occidental, va a ser la valoración y aplicación del concepto

11. Hecho que se aplica incluso a personas relacionadas con actividades (teatro, música) que en el mundo occidental son considerados *artistas* y no *artesanos*. Sea como fuere, va a ser una percepción muy diferente a las de las culturas occidentales donde, incluso en el mundo de la artesanía, prima un fuerte sentido individualista en todo aquello relacionado con la *producción artística:* predomino de valor de la autoría, uso comedido del término *habilidad* o *maestría* reservado para los maestros artesanos y como sinónimo de control del proceso de creación artesanal, mientras que para referirnos a la labor de los artistas se empleará la palabra *originalidad*.

12. Con anterioridad ya se había establecido en algunos países (Corea, Tailandia, Filipinas), pero va a ser a partir del impulso dado por la UNESCO al reconocimiento de la cultura inmaterial a raíz de la Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular (1989) y, sobre todo, de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003), cuando se plantea formalmente su implantación a nivel internacional. Actualmente está implantado al menos en 11 países. En Europa el primer país que lo desarrolla es Rumanía (1990), con posterioridad lo hará Francia (1994) y la República Checa (2001).

de autenticidad/originalidad. Si nos atenemos a las Cartas de Venecia (1964) y a toda la política que se ha seguido en Europa acerca de las políticas de restauración, lo que ocurre con el santuario japonés de Ise y su reconstrucción simbólica y material cada 20 años sería no sólo impensable sino escandaloso: ¿cómo se puede *destruir* premeditadamente algo que es antiguo y valioso? Y, sobre todo, ¿reconstruir sin que se deje huella de que es algo *nuevo*? Acorde con los criterios europeos de autenticidad/originalidad, estaríamos ante una barbarie y una impostura.

Para entender esta discrepancia tal vez tendríamos que revisar la significativa interpretación que se hace de la variable tiempo en los discursos patrimonialistas en Europa y Japón. En el mundo occidental existe con frecuencia una rígida separación entre pasado y presente (J. Agudo; 2012:40-53). Una separación que se hace evidente en la aplicación de los valores *históricos*: el patrimonio histórico solo se mide en pasado, un pasado que hay que preservar como inamovible porque es el que nos refleja la secuencia de cómo hemos llegado a ser lo que somos.

Únicamente, tras su tardío reconocimiento, el patrimonio etnológico se puede conjugar también en presente: son los modos de vida que nos caracterizan, heredados en parte de anteriores generaciones y siempre readaptados a un presente continuo. Y, sin embargo, el patrimonio también se ha de conjugar en futuro; de hecho, cuando hablamos de tradición, no se trata de una realidad sustantiva, sino de valores que se materializan bien en objetos (artesanía), sonidos (habla, música) o comportamientos (rituales). Por lo tanto, cada año volveremos a activar esta tradición en clave de futuro cuando llegue su momento: escenificación de rituales y festejos, nuevos objetos artesanos, nuevos sonidos.

La particularidad impensable en nuestra cultura occidental es que estos mismos valores, de permanente renovación, se puedan utilizar para algo *material*, como los elementos de un santuario histórico, lo que generaría un nuevo conflicto: que tradición (continuidad y renovación) no se oponga a historia (permanencia inalterable de los testimonios que nos quedan de un pasado concluido).

En el mismo sentido, tampoco es frecuente aplicar en Occidente el valor que se da en la cultura japonesa a determinados procesos encaminados a la conservación de este patrimonio. Los conocimientos tradicionales no solo tienen valor en sí mismos (magníficamente expresados en las figuras de los tesoros nacionales vivientes) sino que son determinantes para la preservación del conjunto del patrimonio cultural. Por ello, formulado explícitamente a partir de la enmienda de la ley en 1975, se han de proteger igualmente las técnicas empleadas en el origen de los bienes patrimoniales que preservar, incluidos los mismos materiales[13] de las mismas herramientas y procedimientos de trabajo originarios en las labores de intervención. Es decir, el valor del

13. Cuestión permanentemente planteada en España, sobre todo en tareas de restauración relacionadas con la arquitectura tradicional. Muchas de las maderas empleadas proceden de especies hoy protegidas, imposibles de reutilizar. Pero tampoco se ha potenciado, como en Japón, cultivarlas exprofeso con esta finalidad de restauración y renovación. Y en cuanto al empleo de las mismas herramientas ello sí es impensable en la actual teoría de la restauración en occidente.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

bien que conservar no está sólo en el testimonio que nos ha llegado en sí mismo, sino también de todo el proceso de su creación.

Esto nos llevaría a otras de las cuestiones no zanjadas en la teoría patrimonial: la relación entre autenticidad y originalidad. La originalidad generaría un vínculo automático entre el objeto producido y el momento en que se produce (en el caso de ser un artista, también con el autor que lo produce). Pero el concepto de autenticidad es mucho más volátil y casi imposible de determinar. ¿Auténtico con respecto a qué? La Carta de Nara (1994) sobre autenticidad así como otros documentos (OMPI) ponen de manifiesto:

> «*no es posible basar juicios sobre el valor y la autenticidad con criterios inamovibles" y que, dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, de su contexto cultural y de su evolución a través del tiempo, los juicios de autenticidad pueden vincularse al valor de una gran variedad de fuentes de información. Algunos de los aspectos de las fuentes pueden ser la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, la tradición y las técnicas, la ubicación y el escenario, así como el espíritu y el sentimiento y otros factores internos y externos*».

Es decir, dependerá de su valor simbólico (identitario) en relación con el contexto en el que se crea más su materialidad en sí, una materialidad (o materialización) que puede seguir y reproducir miméticamente fuentes del pasado o irse adaptando a nuevos modelos sociales sin dejar de ser *auténticos*.

6. Paisajes culturales

El último de los tres aspectos a los que nos venimos refiriendo va ser el no menos temprano reconocimiento del paisaje como bien patrimonial. Mientras que en Asia la valoración del paisaje con fines contemplativos, filosóficos o artísticos (literatura, dibujo, pintura) forma parte de sus experiencias culturales más ancestrales (J. Manderuelo; 2005), en Europa habría que esperar hasta el siglo XVI para que comience a tenerse en cuenta como una nueva categoría pictórica, con unas connotaciones en las que más que por su belleza se valoraba por los vínculos identitarios que se establecía entre el territorio (país-paisaje) y sus habitantes. Cuando llegue el momento de su valoración e inclusión como una categoría más de nuestro patrimonio cultural, de nuevo podemos apreciar una sustancial diferencia en fechas y criterios valorativos respecto a Japón.

En la ley japonesa de 1950, el paisaje cultural es definido como «*Landscape that has been created by people's lives or occupations in their community as well as by the climate prevailing in such community, and which are indispensable to the understanding of the mode of life or occupation of Japan (hereinafter referred to as "Cultural Landscape*"» (Chapter I General Rules. Article 2: Definition of Cultural Property, 5).

Recordemos que hasta 1992 la Unesco no formula la definición y categorías de paisajes que actualmente se aplica en el reconocimiento de los bienes a incluir en la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

lista del Patrimonio Mundial. Y que en Europa habrá que esperar al año 2000 para la aprobación del Convenio Europeo del Paisaje. Desde entonces, al igual que ocurre con el patrimonio inmaterial, el interés por los paisajes culturales ha pasado prácticamente desde la nada a ocupar un lugar predominante en la puesta en valor del patrimonio europeo, incluido el caso español[14].

Otra cosa hubiera sido habernos detenido en el análisis de los significados y contenidos que se había dado a estos paisajes con anterioridad. Pensemos que hasta bien entrado el siglo XX los paisajes/lugares sólo eran tenidos en cuenta por su valor *pintoresco*, es decir por su *valor escénico*: bien fuera como expresiones de paisajes rurales/populares, o como entornos que sirvieran de contraste, y así realzarlos, de conjuntos o destacados monumentos (Carta de Atenas de 1931).

Bibliografía

AGUDO TORRICO, Juan:

(2012). *El tiempo de las identidades híbridas*. Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

(2013). “Paisajes culturales y paisajes etnológicos”. En: Hernández-Ramírez, Javier y García Vargas, E. (coords.) *Compartiendo el patrimonio. Paisajes culturales y modelos de gestión en Andalucía y Piura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-38.

CHOAY, François (2007), *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, Gustavo Gili.

FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (2006), “De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural”, Pasos, nº4, pp.1-12.

MADERUELO, Javier (2005), *El paisaje. Génesis de un concepto.* Madrid. Ediciones Abada.

Página web Oficial de la UNESCO: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/japan/japan_law_protectionproperty_entno.pdf [01/10/2014].

14. En España, en la ley del Patrimonio Histórico vigente (1985) no hay ninguna referencia a los paisajes culturales, sin que las ambiguas definiciones de lugares o parajes naturales puedan considerarse como tales. Y en el resto de legislaciones autonómicas, aunque aparece como categoría específica tempranamente, en la Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria de 1998, no se volverá a reconocer en las siguientes, hasta la Ley del Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de la Rioja en 2004. A partir de esta fecha sí se generaliza su consideración, tanto en las últimas legislaciones autonómicas que faltaban (Navarra, Murcia), como en la revisión que se van haciendo de las anteriores.

Tesoros vivos japoneses: contexto e instrumentalización

Francisco de Borja González Durán
Universidad de Sevilla / University of East Anglia

Palabras clave: "tesoro vivo", UNESCO, Mingei, tradición, discurso.

Resumen: En un contexto global de creciente complejidad, las designaciones patrimoniales se volatilizan en términos volumétricos, numéricos y de representación, conociéndose una auténtica explosión patrimonial. En este proceso, la experiencia patrimonial japonesa ha sido fundamental por su carácter pionero y por servir de inspiración al discurso global autorizado bajo el auspicio de la UNESCO. El elemento más representativo de este programa serán los "tesoros vivos". Su posición privilegiada dentro del sistema patrimonial nipón, su traslación al ámbito global y su carácter icónico, hacen que el contexto generativo de esta realidad patrimonial, las distintas narrativas propuestas y las agencias asociadas a las mismas, sean objetos de necesario estudio. Será forzoso, por tanto, detenerse en el desarrollo de la normativa japonesa en materia patrimonial y ponerla en relación con la puesta en marcha a nivel internacional, para entender su carácter precursor y su impacto en la misma; en el movimiento *Mingei* como elemento generador de dicho paradigma patrimonial; y en las distintas agencias que, casualmente, se dan lugar en la figura de los "tesoros vivos" a la hora de construir narrativas tradicionales y/o patrimoniales.

Key words: "living treasure", UNESCO, Mingei, tradition, discourse.

Abstract: In a global context of ever-increasing complexity, heritage designations volatilize in volumetric, numerical and representation terms, leading to a genuine heritage boom. Within this process, Japanese heritage experience has been fundamental, given its pioneer nature and its inspiration to the UNESCO's global authorized discourse. The most prominent feature in this scheme is the "living treasures" element: Its privileged position within the Japanese heritage system, its translation into the global context and its iconic nature, makes the analysis of the generative environment of this heritage reality, and of the different narratives involved and their attached agencies, a necessity. It will be necessary, then, to study comprehensively the Japanese legal development in relation to heritage, and to put it in relation to the parallel evolution on the international stage, in order to understand its pioneer character and global impact; the *Mingei* movement as a generative element of the aforementioned heritage paradigm; and the different agencies that, coincide in the "living treasures" when concocting traditional and/or heritage narratives.

1. Introducción

A comienzos del siglo XXI, la UNESCO adoptó uno de los cuerpos normativos más amplios desde su creación. La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (en adelante, Convención de 2003) fue, hasta cierto punto, la respuesta que la UNESCO dio a las crecientes críticas a la definición y designación de patrimonio de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972, así como el reconocimiento del debate académico sobre la cultura. Pero como en cualquier esfuerzo legislativo, la Convención de 2003 no es sino una iniciativa más destinada a tratar

ese complejo fenómeno que representa el patrimonio cultural. La expansión de la que ha gozado el patrimonio cultural en las décadas finales del siglo XX y el principio del XXI probablemente sea, en término de número y definición, uno de los muchos resultados producidos por el holístico –en términos de extensión y penetración– impacto de la globalización. Algunos autores interpretan la emergencia del patrimonio como el resultado de la creciente reflexión de una "sociedad del riesgo", que es consciente de las alteraciones y destrucciones que sobre la naturaleza y estilos de vida y culturas tradicionales produce el progreso (Beck; 1998:25-40). Esto se puede asociar fácilmente con la crisis identitaria de la dominante "sociedad red" (Castells; 1996). Como resultado de la sinergia de estas dinámicas, la comprensión de los procesos de construcción patrimonial dependerá de una evaluación meticulosa de cada caso y su contexto.

La emergencia del patrimonio cultural inmaterial (PCI) y el consiguiente discurso dominante producto de la Convención de 2003, son un claro ejemplo de las ya mencionadas sinergias. Tomando esto como punto de partida, las siguientes páginas son un intento de interpretar el aumento del PCI –y su constitución a nivel global como discurso patrimonial autorizado– a través del detenido examen de la experiencia Japonesa, que es entendido como crucial en su materialización.

2. Convención 2003 y el nuevo paradigma

Para existir, un nuevo paradigma necesita de uno antiguo que cuestionar. Si la Convención de 2003 representa la formulación institucional del Nuevo Paradigma, es la Convención Mundial sobre Patrimonio de 1972 (CMP) la que supondrá una conceptualización particular del patrimonio que será fundamentalmente puesta en cuestión y minimizada por las regulaciones más recientes. Las definiciones de "patrimonio" y "autenticidad" establecidos por la CMP, seguían el espíritu de la Carta de Venecia de 1964, que abordaba el asunto desde la perspectiva de la preservación arquitectónica (Ruggles y Silverman; 2009:4-5). El *examen* de autenticidad expresado en las directrices operacionales de la CMP se basaba en cuatro principios: materiales (el componente físico, y por lo tanto, su fidelidad a los originales), habilidad (entendido como el carácter genial o excepcional del/los creador/es), diseño (en relación al propósito original) y ubicación (como fidelidad al contexto original) (Munjeri; 2004:14). En consecuencia, la CMP representaría la expresión normativa de un discurso dominante sobre la autenticidad entre arqueólogos e historiadores del arte occidentales, que se traduce en su transposición desde ese contexto generador euroamericano al escenario mundial, convirtiéndose en una especie de "gramática de patrimonio internacional de la UNESCO" (Turtinen; 2000). Esta limitada aproximación acerca de lo que debe ser preservado/designado, y bajo qué criterios, impidió que otras manifestaciones culturales fueran representadas en términos de igualdad. No es de sorprender, por tanto, que la Lista del Patrimonio Mundial fuera tildada como *monumentalista* y *occidentalista*. Los puntos centrales de la Convención de 2003, "patrimonio intangible" y "salvaguarda", en contraste, disolvieron esta reificación del patrimonio, materializándolo en las propias comunidades.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En un esfuerzo por reevaluar la desigualdad producida por la tendencia dominante occidental descrita, a la hora de conceptualizar el patrimonio, el primer paso que dará la Convención de 2003 es el de asumir el cuestionamiento del concepto de cultura, entendido como producto de la dialéctica de las diversas agencias dentro de cada comunidad, y sólo posibilitado por la existencia de aquellas condiciones que permiten su producción y reproducción. La enorme importancia que tendrá la aceptación de la conceptualización antropológica al respecto, se hace evidente en el énfasis que da al papel de las comunidades en las acciones de salvaguarda. Este cambio no sólo es relevante en materia de implementación logística: es el reconocimiento definitivo de los pueblos como dueños del fenómeno cultural, más allá de la tradicional concepción de los mismos como titulares estáticos y secundarios de dichos fenómenos. Las prácticas culturales a designar serán importantes no por una suerte de características intrínsecas, sino por su significación simbólica para los practicantes y sus sociedades. Así que esta mudanza del *objeto* al *sujeto* no es una manifestación aislada ligada a las tendencias académicas de moda sino que es, en primer lugar, el reconocimiento de la cultura como un derecho humano y, en segundo lugar, un empoderamiento de aquellas sociedades que una vez ocuparon la periferia en el contexto global.

Esta consideración del patrimonio como una práctica viva contrasta con la anterior definición que subrayaba la permanencia y la fidelidad material como ejes fundamentales para la comprensión y la gestión del fenómeno. En este escenario, el compromiso de estas sociedades es de suma importancia (Dubé; 2004). Este complejo teórico-normativo puso en liza el PCI a través de una serie de definiciones que, naturalmente, suponían una limitación con respecto a los debates académicos sobre el tema. Este es el caso de las restricciones al rango de PCI en función de «principios aceptados de derechos humanos, sostenibilidad de la igualdad, y respeto mutuo de diferentes comunidades culturales». El otro concepto central, la "salvaguarda", es representado de una forma aún más difusa, debido especialmente a las preocupaciones originadas por el impacto que pudiera tener una designación. "Preservación", "conservación" o "protección" son términos que implican cierta fijación, un espíritu claramente distinto de la consideración del patrimonio intangible como práctica viva (van Zanten; 2004:37-41). Esto es significativo por cuanto el objetivo de la Convención de 2003 será la diversidad cultural, entendida ésta como la capacidad de las sociedades para producir diferencias culturales, no como fenómenos reificados y aislados, sino como procesos continuos donde el cambio no sólo es tolerado sino, además, fomentado (Arizpe; 2004:133-134).

Como puede inferir el lector, la necesidad de establecer límites, el simple acto de definir los objetivos y aspiraciones, la gestión y los posibles resultados de las acciones de salvaguarda, hacen de la Convención de 2003 una construcción normativa compleja que es, a la vez, fuente de reconocimiento y campo de batalla de intereses contrapuestos. Precisamente por esta naturaleza aparentemente contradictoria, la Convención de 2003 representa una herramienta útil en los procesos de creación de identidad y en las luchas de poder.

3. El papel de Japón en la construcción del nuevo paradigma: de una experiencia normativa diferencial a la ofensiva diplomática

En un escenario global en el que países no occidentales son progresivamente incorporados como miembros de la UNESCO, ansiosos por obtener el prestigio que conlleva una designación en la Lista del Patrimonio Mundial, el principal punto conflictivo era el de la autenticidad. La experiencia diferencial normativa de países no occidentales facilitó el planteamiento de alternativas al CPM y a la Carta de Venecia, y promovió el cambio examinado en la anterior sección; en dicho proceso el caso japonés fue especialmente significativo. La Ley para la Protección de Propiedades Culturales japonesa de 1950 fue el primer cuerpo normativo en categorizar el patrimonio intangible en igualdad de condiciones con el tangible.

En este viaje en el tiempo, remontándonos al origen de la Convención de 2003 a través del trasfondo legal en materia patrimonial, la mencionada ley de 1950 será el punto de partida para evaluar la radical importancia que tuvo en el desarrollo del Nuevo Paradigma. Esta Ley de Protección de Propiedades Culturales gira en torno al concepto de "propiedad cultural" (irónicamente, una perpetuación de la idea de herencia que permea el Viejo Paradigma) y presenta cinco tipos: tangible, intangible, popular, monumental, y conjunto histórico-estético. El rasgo que hace excepcional a esta ley es el reconocimiento y salvaguarda de habilidades y conocimiento (desde artesanías hasta artes escénicas) en el caso de las propiedades culturales intangibles, y rituales y costumbres, en el de cultura popular. El cambio producido por esta ley precede en medio siglo a la Convención de 2003, y será apuntalado por varias reformas. Solo cuatro años después, una nueva enmienda a la ley creó el programa más característico (y carismático) de este sistema legal: el programa de los "tesoros nacionales vivos".

Esta reforma fue considerada necesaria para ofrecer una protección mayor y más activa al PCI. El espíritu de dicho cambio se expresa de manera clara en la medida en que los titulares son tomados como objeto clave en los procesos de salvaguarda y promoción. La designación como "portador" o "titular" no sólo conlleva la valoración y la garantía de supervivencia del objeto designado, sino también el reconocimiento de las personas (ya sean individuos o comunidades) como eje fundamental en la acciones de salvaguarda. La reforma de 1975, que finalmente definió a los *tesoros vivos* introduciendo la categoría "importante", distinguió los objetos calificados de esta forma de otros considerados menos significativos dentro de un *"pool"* patrimonial ya designado (Prats; 1997:31-33), reflejando así el sobrenombre de *ningenkokuhou* (o *tesoro nacional vivo*) presente en los medios de comunicación y la cultura popular. La puesta en marcha de este programa está asegurada por fondos públicos y otras medidas económicas, amén de cierto apoyo institucional (Miyata; 2005:4). En este sentido, se utilizan distintas estrategias para promocionar y asegurar la continuidad de estas prácticas. En este caso, accesibilidad y sostenibilidad son los objetivos principales, poniendo en marcha medidas a distintos niveles (regionales y/o locales) para garantizar la transmisión y la exhibición pública, a menudo en el contexto de campañas turísticas

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que están orientadas a la revitalización de áreas rurales o suburbanas (Hashimoto; 2003:133-135).

Si un titular de propiedad cultural intangible importante o tesoro vivo representa el cénit del sistema patrimonial japonés, llegar a serlo supone completar un complicado proceso. Se puede designar como "titulares" a individuos y/o grupos (dependiendo en gran medida de la naturaleza de sus prácticas, dado que algunas de éstas son necesariamente colaborativas), pero en ambos casos es necesario, para llegar a esta categoría, una excepcional y extraordinaria maestría en cada disciplina. Esto es así con objeto de garantizar la transmisión generacional del patrimonio. Los procesos de selección son complejos, han que pasar por distintos niveles administrativos (local, regional y nacional), conllevan un amplio abanico de agencias públicas, y necesitan de la aprobación final de un panel de expertos independientes antes de ser ratificado por el MEXT (Ministerio de Educación, Ciencia y Cultura).

En el escenario global, la representación institucional japonesa se sentía incómoda con una serie de regulaciones que, en la práctica, dificultaban la inclusión de la mayoría de sus templos y santuarios en la Lista de Patrimonio Mundial que, por su fragilidad material o necesidades rituales, han de ser reconstruidos periódicamente. El papel de Japón como el principal contribuyente de fondos extra-presupuestarios desde 1984 (después de la retirada de EEUU), fue crucial en la formulación y transposición a nivel global de un nuevo paradigma que, además de reconocer el PCI, transfería la importancia del objeto designado a los titulares que lo ponían en práctica y lo transmitían (Bortolotto; 2010:106-107). No debió sorprender, pues, que en 1994 y gracias a este papel tan significativo, Japón organizara un congreso donde los criterios de autenticidad, establecidos por la CPM, fueron considerados etnocéntricos e idóneos únicamente para el campo de la restauración arquitectónica. El Documento de Nara Sobre la Autenticidad, en un giro antropológico, reconocerá la autenticidad como una construcción social sujeta al relativismo cultural (Larsen; 1995).

Consecuentemente, y bajo el mandato del director general Koichirou Matsuura (1999-2009), la UNESCO tomó la iniciativa y, después de considerar el resultado de la Mesa Redonda de Turín de 2001, se pondrán en marcha en 2002 reuniones de expertos y negociaciones diplomáticas. Uno de los resultados inmediatos del Documento de Nara de 1994 fue la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, en 1997. Probablemente inspirado en la figura de la *juuyou mukei bunkazai* (propiedad cultural importante intangible), una categoría formulada en la normativa japonesa, el listado de artículos ejemplares fue concebido como una forma de aliviar las ausencias en la prestigiosa Lista del Patrimonio Mundial, que designa sólo patrimonio tangible y natural (Aikawa; 2004:139-141). También supone el reconocimiento, desde estamentos institucionales, de la producción de las ciencias sociales, dado que elementos tan difusos como la "memoria colectiva" o la "identidad" son entendidos como capitales en la formulación de este instrumento legal (Nas; 2002:139). Como consecuencia de todos estos esfuerzos e iniciativas, consecuencia de la prominencia de Japón en la UNESCO, el contexto parecía propicio para la Convención de 2003.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. El contexto de los "tesoros vivos nacionales": el movimiento Mingei y su impacto

Aunque los mitos fundacionales de esta ley normalmente hacen hincapié en el incendio que devastó el salón dorado del templo *Houryuu* (Nara) en 1949, suelen abundar en el argumento tradicional de la emergencia del fenómeno patrimonial, considerando al Japón de la posguerra como el epítome de la "sociedad del riesgo". Este argumento, sin embargo, no consigue explicar la forma en que el proceso de construcción patrimonial japonés se expresa en la ley de 1950 y sus sucesivas enmiendas, especialmente si se considera la trayectoria de preguerra. Un argumento más preciso incluirá, no obstante, el estudio de un movimiento de gran penetración y extensión: el movimiento *Mingei*.

Este movimiento tuvo cierta importancia y alcanzó su máxima influencia en los años 50 y 60, potenciando y canalizando la revalorización de las artesanías. Sin embargo, los orígenes del *mingei undou*, o *movimiento de artesanía popular*, se remontan a los años 20 y 30 y, aunque su nacimiento es el resultado del esfuerzo de numerosos artesanos, artistas y críticos, la figura más significativa e influyente, así como su fundadora, fue la de Yanagi Souetsu (1889-1961). El término *mingei* está compuesto de los términos *minshuu* ("popular" o "gente ordinaria") y *kougei* ("artesanía" o "habilidades tradicionales") y fue acuñado por Yanagi Soetsu y los ceramistas Hamada Shouji y Kawai Kanjiro en 1925, para referirse a las artesanía que se consideraban amenazadas por los avances de los procesos de occidentalización e industrialización, a finales del periodo Taishou (1912-1926). Este término se formula, además, en un contexto adverso donde un creciente número de instituciones y *connoisseurs* promocionaban un currículo artístico que ignoraba deliberadamente los sistemas tradicionales de transmisión; una disrupción provocada por la importación de la dicotomía occidental entre "bellas artes" y "artes aplicadas" (Moeran; 1981:89). La preferencia por "artesanía" en lugar de "arte" no es casual, como muestra la traducción que hizo al inglés el propio Yanagi: *"folk craft"* en lugar de *"folk art"* (Leach; 1976:90-91).

Este énfasis sobre la artesanía en perjuicio del arte fue intencionado, ya que Yanagi quería que el público disociara *mingei* de la idea de la inspiración individual. Según las formulaciones de Yanagi, para que un objeto fuera reconocido como *mingei* debía ser: funcional, para uso cotidiano, hecho a mano, anónimo y representativo regionalmente (Gómez Pradas; 2003:204). Especial acento se pone en la figura del artesano. Desde el punto de vista de Yanagi y el movimiento *Mingei* (al menos hasta los 70), el artesano es una suerte de mixtura entre el trabajador y el asceta, no distinguido por sus habilidades y perfectamente satisfecho con su anonimato. Contenido en esta discreta existencia aunque viviendo en sociedad y evitando pretensiones artísticas, el artesano *Mingei* sería, por tanto, la encarnación de la sabiduría popular (Yanagi; 1972).

No podemos sino estimar el impacto real del movimiento *Mingei* en la formulación de la Ley para la Protección de Propiedades Culturales de 1950, pero si consideramos que la innovación de esta normativa reside en la designación de ciertos hombres y

mujeres, recipientes de la "cultura tradicional japonesa", expresada en su producción, la correspondencia es obvia.

5. Tesoros vivos nacionales: del artesano al artista

Esta correspondencia puede observarse a través del examen de una serie de rasgos presentes en la cultura tradicional, y de la forma en que son expresadas normativamente. Uno de estos rasgos tradicionales es la idea de *escuela*. La obligación impuesta por la ley sobre el "titular de propiedades culturales importantes intangibles", de transmitir habilidades y conocimientos, es un refuerzo legal de una práctica común en las artes/artesanías tradicionales: el sistema *iemoto*. En esta costumbre hereditaria el aprendiz asume el rol del primogénito (biológico o no; históricamente, la adopción ha sido un medio para garantizar la supervivencia de una artesanía/arte), y la misión de desarrollar sus habilidades para transmitirlas a la próxima generación. Este mecanismo tradicional, que se origina en un contexto socioeconómico y cultural concreto, es difícil de perpetuar en la actualidad sin la intervención de factores exógenos.

Asimismo, Yanagi Soetsu parece concebir al artesano como alguien de cierta proyección espiritual. Este estatus especial se verá reflejado en el proceso de selección de la designación como titular en la ley de 1950. Esta discriminación normativa se basa en un criterio (supuestamente) objetivo de valor y relevancia dentro de una disciplina dada que, por un lado premia la maestría con distinción y prestigio, mientras valora la dedicación y profesionalización de esa misma disciplina. Esto representa la adopción del discurso *Mingei* –que no es sino la vivificación de uno anterior, relacionado con el budismo zen (Suzuki; 1959:15-23)–, al reivindicar un papel simbólico para el artesano donde la importancia del *dou*, o *camino* –entendido como una búsqueda del sentido de la realidad y la vida a través de una disciplina dada–, será crucial.

Sería absurdo pensar que este discurso ha sobrevivido y es transmitido íntegramente en la sociedad contemporánea japonesa, pero podríamos tomar en consideración el posible impacto y la importancia relativa en diferentes discursos relativos al individuo y la "auto realización". A pesar de que puede percibirse en los medios de comunicación, es especialmente relevante en el mundo del arte/artesanía (Matanle; 2006:167-174). Es más, este discurso aspiracional que tiene como objetivo la "auto realización" a través de un largo proceso de perfeccionamiento, se manifiesta en la distinción oficial como titular de una "propiedad cultural intangible importante", de lo que resulta en el reconocimiento implícito del éxito en ese camino vital/espiritual. Esta correspondencia entre el cuerpo normativo y el discurso *Mingei* jamás será completa, dado que cualquier pretensión de permanecer anónimo queda desestimada por la misma designación. No obstante, la conexión es de total significancia en la medida en que dicha distinción sirve como una propaganda efectiva de todos aquellos valores entendidos como japoneses. Bajo esta perspectiva el apelativo de *ningenkokuhou* o *tesoro nacional viviente*, parece menos casual e inocente.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

6. Conclusiones

Como hemos visto en los párrafos previos, la concepción del PCI, globalmente establecido y promocionado por UNESCO mediante la Convención de 2003, está claramente en deuda con la experiencia patrimonial japonesa. Dada su larga trayectoria, el estudio del desarrollo de la ley de 1950 y sus impactos a lo largo del tiempo y el espacio sobre los elementos patrimoniales japoneses, resulta extremadamente necesario a la hora de valorar el resultado global de la Convención de 2003. El programa de los "tesoros vivos", en particular, es extremadamente útil a la hora de identificar las dinámica que no sólo explicarían su éxito y expansión, sino también los propósitos que subyacen en su implementación. Tal sería el caso de la promoción de determinados aspectos de la cultura japonesa mediante este sistema patrimonial.

Lo deseable de tal situación es algo que pertenece a un debate que se escapa del objeto de este artículo, sin embargo este programa debería ser evaluado en correspondencia con las metas *objetivas* de sostenibilidad, en sus medios de producción y supervivencia, y empoderamiento de los titulares de las prácticas designadas. En ese sentido, el resultado del programa de los tesoros vivos no puede considerarse, ni mucho menos, un fracaso.

Bibliografía

AIKAWA, N. (2004), "An Historical Overview of the Preparation of the UNESCO International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage". En: *Museum International*, nº56*,* pp. 137-149.

ARIZPE, L. (2004), "Intangible Cultural Heritage, Diversity and Coherence". En: MUSEUM *International*, nº56, pp. 130-136.

BECK, U. (1998), *La sociedad del riesgo.* Barcelona, Paidós.

BORTOLOTTO, C. (2010), "Globalising Intangible Cultural Heritage? Between International Arenas and Local Appropriations". En: *Heritage and Globalisation,* New York, Routledge, pp. 97-114.

CASTELLS, M. (1996), *The information age: Economy, society and culture*. Oxford, Blackwell.

DUBÉ, P. (2004), "The Beauty of the Living". En: *Museum International*, nº56, pp. 122-129.

GÓMEZ PRADAS, M. (2003), "Mingei o el arte del pueblo. Las colecciones japonesas del Museu Etnològic de Barcelona". En: *Artigrama,* nº18, pp. 199-210.

HASHIMOTO, H. (2003), "Between Preservation and Tourism: Folk Performing Arts in Contemporary Japan". En: *Asian Folklore Studies*, VOL. 62, nº2, pp. 225-236.

LARSEN, K.E. (ed.) (1995), *Nara Conference on Authenticity*. Paris and Tokyo, UNESCO WHC and Agency for Cultural Affairs.

LEACH, B. (1976), *Hamada, Potter*. Tokyo, Koudansha.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

MATANLE, P. (2006), "Organic Sources for the Revitalization of Rural Japan. Craft Potters of Sado". En: *Japanstudien 18, Arbeitswelten in Japan*, Munich, Verlag, pp. 149-180.

MIYATA, S. (2005), "Mechanism for Safeguarding and Inventory-Making of Intangible Cultural Heritage in Japan". En: *'Sub-regional meeting of intangible cultural heritage experts for Asia: Safeguarding methodologies and inventory'* (Bangkok, Thailand, from 13th to 26th December, 2005), ACCU.

MOERAN, B. D. (1981), "Yanagi Muneyoshi and the Japanese Folk Craft Movement". En: *Asian Folklore Studies*, VOL. 40, nº1, pp. 87-99.

MUNJERI, D. (2004), "Patrimonio Material e Inmaterial: de la Diferencia a la Convergencia". En: *Museum International*, nº221/222, pp. 13-21.

NAS, P.J.M. (2002), "Masterpieces of Oral and Intangible Culture. Reflections on the UNESCO World Heritage List". En: *Current Anthropology*, VOL. 43, nº 1, pp. 139-148.

PRATS, LL. (1997), *Antropología y patrimonio*. Ariel.

RUGGLES, D.F; SILVERMAN, H. (eds.), (2009), *Intangible Heritage Embodied*. Springer Science.

SUZUKI, D. T. (1959), *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona, Paidós.

TURTINEN, J. (2000), "Globalising Heritage - On UNESCO and the Transnational Construction of a World Heritage". En: *SCORE Rapportserie, (12),* Stockholm Centre for Organizational Research.

VAN ZANTEN, W. (2004), "Constructing New Terminology for Intangible Cultural Heritage". En: *Museum International*, nº56, pp. 36-44.

YANAGI, S. (1972), *The Unknown Craftsman*. Kodansha International.

Intangible Cultural Heritage. Protection system for Intangible Cultural Heritage in Japan, a leaflet: http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pamphlet_en.html [19/03/2014].

(2003) Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage:

http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006 [19/03/2014].

(1950) Law for the Protection of Cultural Properties:

http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/japan/japan_lawprotectionculturalproperty_engtof.pdf [19/03/14].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El patrimonio arqueológico y su conservación en Japón

Rafael Abad de los Santos
Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: patrimonio arqueológico, legislación japonesa sobre patrimonio, patrimonio e identidad.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo ofrecer una breve historia de la legislación japonesa relativa al patrimonio arqueológico desde el siglo XIX hasta la actualidad. Las primeras leyes referentes a la conservación del patrimonio cultural en Japón fueron promulgadas en la década de 1870, dentro del proceso de modernización iniciado con la Restauración Meiji (1868). Sin embargo, esta legislación no protegía de una forma uniforme a todos aquellos elementos que son reconocidos en la actualidad como componentes del patrimonio arqueológico. Por ejemplo, las tumbas tradicionalmente atribuidas a miembros del linaje imperial fueron objeto de una severa legislación desde una fase temprana, mientras que los yacimientos asociados a otras culturas arqueológicas no recibieron ninguna protección hasta el establecimiento de la ley de restos históricos de 1919. Como este caso muestra, el estatus jurídico del patrimonio arqueológico experimentó modificaciones a lo largo del tiempo no sólo como consecuencia de un desarrollo legislativo, sino también de las diferentes interpretaciones realizadas sobre el propio registro arqueológico. En este artículo, el autor expondrá de una forma concisa la trayectoria de los diversos reglamentos y normas formulados desde el siglo XIX, poniéndolos siempre en relación con el contexto político, social y económico de Japón.

Keywords: archaeological heritage, Japanese heritage law, heritage and identity.

Abstract: This paper aims to provide a brief history of Japanese heritage law concerning archaeological remains from the nineteenth century to the present. The first laws regarding the preservation of cultural heritage in Japan were enacted in the 1870s, within the modernization process started with the Meiji Restoration (1868). However, this legislation did not protect in a uniform manner all those elements that are currently recognized as components of the archaeological heritage. For example, the graves traditionally attributed to members of the imperial lineage were protected by a severe legislation at an early stage, while the sites associated to other archaeological cultures received no protection until the establishment of the law of historical remains at 1919. As this case shows, the archaeological heritage legislation underwent modifications over time not only due to the law development, but also of the different interpretations about the archaeological record. In this paper, the author will present a concise history of the various regulations formulated since the nineteenth century, always putting them in relation to the political, social and economic development of Japan.

1. Primeras normativas

Las primeras leyes destinadas a la protección de bienes culturales en Japón se anuncian en la década de 1870, poco después de que el país hubiese iniciado un profundo proceso de modernización y asimilación de la cultura occidental tras la Res-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tauración Meiji de 1868. Así, en mayo de 1871 (Meiji 4), el Gran Consejo de Estado (*daijōkan*)[1] promulgaba el "edicto de conservación de antigüedades" (*koki kyūbutsu hozon kata*), que ordenaba a las diversas autoridades administrativas la creación de un inventario de bienes culturales, con el objetivo de registrar la localización de estas piezas así como el nombre de sus propietarios (Daijōkan 1871). Basándose en esta ley, en 1872 el gobierno hizo presentar a los templos de la región de Kinki (actuales prefecturas de Ōsaka, Kyōto y Nara) y sus alrededores un directorio en donde figurasen todos los objetos almacenados en estas instituciones, realizándose entre mayo y octubre del mismo año la primera inspección de bienes culturales, que fue dirigida por Machida Hisanari (1838-1897), Ninagawa Noritane (1835-1882) y Uchida Masao (1839-1876). Es necesario reseñar que el edicto de 1871, más allá de un mero espíritu conservacionista, reconocía a estos objetos como documentos históricos de primer orden que permitían conocer la evolución cultural del país (Tanaka; 2002a:774).

Tres años después, en 1874 (Meiji 7), el Gran Consejo promulgaba un nuevo decreto (*kofun hakken no setsu todoke dekata*) que establecía la obligación de notificar a las autoridades el hallazgo de *kofun* -enterramientos tumulares construidos entre los siglos III y VII d.C.- desconocidos hasta entonces, al tiempo que prohibía cualquier excavación no autorizada de éstos (Daijōkan 1874). Algunos *kofun* habían sido vinculados en épocas anteriores a emperadores y miembros de la familia imperial, y precisamente durante esta década se estaban llevando a cabo trabajos cuyo objetivo era verificar la identidad de los sujetos sepultados en estas tumbas. De este modo, la que es considerada la primera ley de protección de patrimonio arqueológico en Japón respondía a una evidente intencionalidad política y debe ser comprendida dentro del nuevo contexto ideológico surgido con la Restauración Meiji.

A esta legislación básica se incorporarían gradualmente en los siguientes años nuevos planteamientos y proyectos, como la "propuesta de conservación de objetos valiosos de templos y santuarios" (*shaji jūhō eisei hozon no gi ni tsuki hotsugi*) (1879; Meiji 12), que, además de la creación de registros y la práctica de inspecciones periódicas, demandaba el establecimiento de una clasificación de bienes culturales en tres categorías y un sistema de gestión propio, planteando además la adquisición y la resturación de estos bienes, en el caso de que estuviesen dañados, por organismos estatales. En la actualidad se considera que esta proposición sentó los grandes principios del actual sistema japonés de conservación del patrimonio cultural (Tanaka; 2002a:774).

Esta filosofía se materializaría parcialmente en la creación provisional en 1888 (Meiji 21) de la Oficina Nacional de Tesoros (*zenkoku takaramono torishirabe kyoku*), dentro del Ministerio de la Casa Imperial, cuyo máximo responsable sería Kuki Ryūichi (1850-1931), y en donde también desempeñaron un papel destacado personajes como Okakura Tenshin (1863-1913) y Ernest Fenollosa (1853-1908). Hasta su disolución,

1. El máximo órgano de gobierno en Japón durante las primeras décadas del período Meji. Constituido en 1868 y vigente hasta la reforma de 1885, este órgano, que tomaba su nombre del Consejo de Estado del período Nara estaba dividido en siete departamentos, que gozaban de plenos poderes administrativos (Hall; 1973: 252).

una década después, la Oficina llegó a evaluar más de 200.000 manuscritos y obras de arte, de los que unos 15.000 fueron seleccionados y catalogados como “tesoros nacionales de máximo rango” (*kokka no saidai shihō*), estableciendo para el resto un sistema de clasificación dividido en 10 categorías (Tanaka; 2002a:774).

Sin embargo, las primeras leyes destinadas de forma explícita a la protección de piezas arqueológicas no se promulgarían hasta finales de siglo. En 1899 (Meiji 32), el Ministerio del Interior emitía la orden número 985, según la cual el descubrimiento de “materiales de carácter arqueológico, artístico o científico relacionados con los *kofun”* y “artefactos de la Edad de Piedra” debía ser notificado respectivamente al Ministerio de la Casa Imperial y la Universidad Imperial de Tōkyō, decidiendo estos organismos sobre su custodia y almacenamiento (Tanaka; 2002b:824). Esta dualidad legislativa reflejaba el desarrollo de la arqueología moderna en Japón desde la década de 1870 –cuando se realizan las primeras excavaciones científicas–, que había conducido a la formación de dos grandes áreas de estudio, una especializada en los *kofun*, y otra dedicada a la cultura de la Edad de Piedra, que recibe en la actualidad el nombre de cultura Jōmon.

Como se ha indicado antes, algunos *kofun* habían sido considerados mausoleos imperiales desde el período Edo (1603-1868), y esta vinculación fue refrendada primero por el Bakufu y más tarde por el Estado Meiji entre las décadas de 1860 y 1880. Debido a este refrendo, el Ministerio de la Casa se convirtió oficialmente en el administrador de estos sepulcros, prohibiéndose el acceso a los mismos de individuos no vinculados a esta institución. Sin embargo, la cultura de la Edad de Piedra –cuya existencia fue reconocida por primera vez gracias a la excavación del conchero de Ōmori por el zoólogo estadounidense Edward S. Morse (1838-1925) en 1877– fue atribuida a una raza o pueblo de “primitivos salvajes” sin ninguna relación con los japoneses. Es decir, mientras el estudio de los *kofun* y su cultura requería cierta prudencia, en tanto eran elementos materiales que podían estar relacionados con la familia imperial, la investigación de la Edad de Piedra se convirtió en un campo académico que gozaba de mayor libertad, lo que se traduciría en un dualismo legal e institucional, tal como se manifiesta en la orden ministerial de 1899.

2. La Ley de Conservación de Restos Históricos de 1919

En 1897 (Meiji 30), dos años después de la victoria japonesa ante la China Qing, entraba en vigor la “ley de conservación de templos y santuarios antiguos” (*ko shaji hozon hō*), cuyo objetivo principal, como indica su nombre, era la protección de edificios de carácter religioso budista y sintoísta así como las obras artísticas almacenadas en su interior (Naikaku; 1897). Para ello, se establecía un sistema de ayudas procedentes del presupuesto estatal, destinado a la conservación y resturación de los mismos. Sin embargo, aunque esta normativa suponía un avance importante respecto a la protección de construcciones históricas, los yacimientos arqueológicos continuaban desprovistos de medidas legales que garantizasen su conservación.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Una confluencia de diversos factores en las primeras décadas del siglo XX produciría un cambio sustancial a este respecto. En primer lugar, las victorias de Japón en conflictos internacionales como la guerra con la Rusia zarista (1904-1905) proporcionarían un nuevo impulso al proceso de modernización e industrialización, estimulando la construcción de carreteras y vías férreas así como la realización de obras públicas y privadas por todo el país, lo que ocasionaría el descubrimiento de restos arqueológicos desconocidos hasta entonces. Al mismo tiempo, el desarrollo de la arqueología, ya consolidada como una disciplina más en el contexto académico japonés, estaba alumbrando una nueva percepción sobre las culturas prehistóricas existentes en el archipiélago antes de la erección de los *kofun*. Así, a mediados de la década de 1910, el antropólogo y arqueólogo Torii Ryūzō (1870-1953) planteaba que el núcleo primigenio de los antepasados de los japoneses había penetrado en el archipiélago en un remoto pasado portando una primitiva cultura caracterizada por útiles de piedra, esto es, la cultura Yayoi (Abad; 2010:443-445). De este modo, los vestigios de la Edad de Piedra empezaron a ser apreciados como el legado cultural de los primeros japoneses. Y en paralelo a esta nueva visión de la Prehistoria, algunas voces comenzaron a plantear una reforma de la legislación con el objetivo de presevar a los restos arqueológicos ante el nuevo desarrollo urbanístico y viario. Por ejemplo, en 1912 el profesor de la Universidad de Tōkyō e historiador Kuroita Katsumi (1874-1946) criticaba la distinción entre bienes históricos y prehistóricos, clamando que todas las propiedades culturales, en tanto no perteneciesen a la época actual, debían ser objeto de protección y conservación (Kuroita; 1912).

Como resultado de esta convergencia de factores, en el año 1919 (Taishō 8) era promulgada la "ley de conservación de restos históricos, localizaciones paisajísticas y monumentos naturales" (*shiseki meishō tennen kinenbutsu hozon hō*), que decretaba la obligatoriedad de notificar a las autoridades públicas el hallazgo de todo tipo de elementos y estructuras que pudiesen ser reconocidos como "restos históricos" (*shiseki*), incluyendo por primera vez a los yacimientos y áreas que contuviesen bienes muebles o inmuebles de carácter arqueológico (Naikaku; 1919). Más allá, con esta normativa entró en funcionamiento el sistema de designación de lugares de interés histórico, cuya consecuencia más importante desde el punto de vista legal era la restricción sobre cambios y alteraciones en el *statu quo* de las zonas designadas como tal. Por ejemplo, al amparo de esta ley, a principios de la década de 1930 la construcción de la línea ferroviaria de Hachikō, que une Tōkyō con la prefectura de Gunma, fue temporalmente suspendida, y más tarde modificada, para evitar la destrucción de los restos del castillo de Hachigata[2] en Saitama (Miwa; 1976:369).

Es interesante notar que la ley de 1919 unificaba bajo una misma normativa la conservación de construcciones y estructuras de origen artificial junto a las denominadas "localizaciones paisajísticas" y monumentos de carácter natural. El concepto de "localización paisajística" (*meishō*) engloba a un mismo tiempo a espacios resultado de la actividad humana, como los jardines, junto a áreas naturales que habían sido

2. Construido durante la década de 1470 por el señor feudal Nagao Kageharu.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

apreciadas desde la Antigüedad por su belleza y otras características, como los bancos de arena de Amano Hashidate en Kyōto o el propio monte Fuji. Mientras, el concepto de "monumento natural" (*tennen kinenbutsu*) hacía referencia no sólo a accidentes y fenómenos de valor paisajístico o geológico, sino también a plantas y animales, como la cigüeña, que ocupaban una posición especial en el imaginario colectivo japonés. En este sentido, puede decirse que la normativa de 1919, que integraba la preservación de lo humano y lo natural dentro del mismo cuerpo legal, refleja una cosmovisión particular y específica de la mentalidad japonesa.

Por otra parte, tampoco puede olvidarse que en 1910 Japón extendió oficialmente su dominio sobre la península de Corea, afianzando su posición como nueva potencia en la escena internacional, y este hecho tendría consecuencias no sólo en el ámbito político, económico o social, sino también en el plano de la "protección" de bienes culturales. Así, en 1916 (Taishō 5) la Gobernación General de Corea (*chōsen sōtokufu*) –el máximo organismo adminsitrativo de la península, dependiente de forma directa del gobierno japonés–, decretaba la ley de "conservación de yacimientos y artefactos" (*koseki oyobi ibutsu hozon kisoku*), que prohibía cualquier excavación sin el permiso expreso de la administración japonesa. Más allá, este organismo se convertiría en las siguientes décadas en el principal promotor de los estudios arqueológicos en Corea (Tamura; 1974:56).

3. Luces y sombras en la protección del patrimonio arqueológico durante la posguerra

En 1950 (Shōwa 25), cinco años después de la rendición de Japón ante los Estados Unidos de América, entraba en vigor la nueva "ley de preservación de propiedades culturales" (*bunkazai hogo hō*), que heredaba el espíritu de la ley de 1919, aunque introduciendo novedades importantes, como la creación de una categoría de "bienes culturales inmateriales" (*mukei bunkazai*)[3] y la instauración de un comité con la capacidad de paralizar o suspender temporalmente cualquier actividad durante la cual se recuperasen restos arqueológicos (Naikaku 1950). Este estatuto sería modificado poco tiempo después, en 1954, añadiéndose algunos artículos que, por ejemplo, definían con mayor rigor las diferentes categorías de bienes culturales (distinción entre "materiales arqueológicos" *–kōko shiryō–* y "materiales folclóricos" o "populares" -*minzoku shiryō*-), y dividían de un modo riguroso las investigaciones científicas y las actividades de fomento destinadas a la construcción de obras públicas o privadas (Tanaka; 2002a:775). Pero, sin duda alguna, el fenómeno que marca este período es la eclosión de movimientos sociales cuyo objetivo era la conservación de yacimientos y restos arqueológicos (Miwa; 1974:369).

Tras concluir la II Guerra Mundial, Japón iniciaría, con el apoyo del que había sido su gran rival en este conflicto, un proceso de recuperación económica, que expe-

3. También "bienes culturales intangibles". Categoría en donde se engloban actividades con un alto valor histórico, como las artes escénicas, dramáticas y musicales, que no poseen formas materiales o físicas concretas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

rimentó una súbita aceleración al dar comienzo las hostilidades en Corea entre el sur, pro-occidental, y la facción norte, comunista. Convertido en una de bases logísticas del ejército aliado, Japón conoció una inmediata reactivación de la industria constructora e inmobiliaria, que se tradujo de forma paralela en la destrucción de numerosos yacimientos arqueológicos. Así, en 1949 el túmulo del *kofun* de Mozu Ōtsukayama en Ōsaka, con una longitud de 168 m., fue completamente demolido y el foso que delimitaba su área fue rellenado, destinándose el terreno a la construcción de viviendas. Durante el desmantelamiento del túmulo, un equipo de arqueólogos consiguió realizar una excavación de emergencia, pero las obras no se paralizaron finalmente. Sin embargo, en ese momento los arqueólogos supieron que un *kofun* cercano, el de Itasuke, iba a correr el mismo destino, y se decidió emprender una campaña de movilización social que, con el apoyo de ciudadanos comunes y las principales sociedades de estudios arqueológicos del país, logró la nacionalización del terreno sobre el que se erigía el *kofun* y su designación como bien de interés histórico (Teshigawara; 1994:220-221).

Lejos de constituir un caso aislado, la conservación del *kofun* de Itasuke sentó un importante precedente, demostrando que la coordinación entre la arqueología profesional y los movimientos sociales podía aportar resultados concretos en la defensa del patrimonio arqueológico. Por ejemplo, en 1961 una empresa ferroviaria anunció la construcción de una línea que cruzaba el área de la antigua capital de Nara (Heijōkyō), lo cual provocó la formación de un movimiento de protesta a escala nacional, que, siguiendo el ejemplo de Itasuke, lograría la cancelación del proyecto tras presentar una petición en el parlamento (Wakasa; 2011:140).

Por otra parte, la existencia de estos movimientos no puede ocultar que, durante este período, numerosos yacimientos arqueológicos y restos históricos fueron destruidos, total o parcialmente, en ocasiones con la connivencia de las autoridades locales y regionales. Así, en 1973 el Consejo de Educación de la prefectura de Shizuoka decidía suprimir la designación como bien de interés histórico del yacimiento de Iba, que había recibido esta categoría en 1954, para facilitar la reconstrucción de la estación de Hamamatsu. Otro caso especialmente famoso fue el protagonizado por el yacimiento de Ayaragigō (Yamaguchi) –una aldea del período Yayoi–, que fue parcialmente devastado por la maquinaria pesada de una empresa minera días antes de su registro como patrimonio histórico, en marzo de 1969 (Wakasa; 2011:140).

4. Tendencias y problemáticas actuales

El llamado "milagro económico japonés", que causó una verdadera transformación del paisaje local, puso de relieve las contradicciones existentes en el seno de la sociedad japonesa respecto a la protección del patrimonio arqueológico de un modo tan evidente que a principios de la década de 1970 se hizo necesario proceder a una profunda revisión de la ley de 1950. Entre las principales novedades de la reforma resultante, que se hizo pública en 1975, destacaban el sistema de consulta previa ante el Ministerio de Cultura al que debían ajustarse los organismos oficiales encargados

de la realización de obras públicas, la prohibición de alterar el estatus de los nuevos yacimientos descubiertos, y el establecimiento de mecanismos concretos para difundir la existencia de zonas en donde hubiesen sido hallados restos arqueológicos, como mapas de distribución y listas de yacimientos. Además, se sentaban las bases jurídicas para solicitar la colaboración de las empresas privadas, por ejemplo, en la financiación de excavaciones que precediesen a los trabajos de construcción (Tanaka; 2002a:776).

Por otra parte, durante la segunda mitad de la década de 1970 se planteó un nuevo debate en torno al uso de los yacimientos conservados, que han impulsado la transformación de muchos de estos espacios en zonas de interés educativo y, más allá, turístico. En los "parques históricos" (*shiseki kōen*) resultantes de este planteamiento, se ha llevado a cabo la reconstrucción de edificaciones y estructuras, en ocasiones a través de un ejercicio imaginativo que rebasa claramente los límites del conocimiento científico, pero que ha logrado su objetivo al atraer a miles de visitantes a estas áreas, contribuyendo al llamado "boom de la arqueología" experimentado en las últimas décadas en Japón. Entre estos parques, son especialmente famosos los de Sannai Maruyama (Aomori) y Yoshinogari (Saga), cuyos yacimientos fueron descubiertos a raíz de la realización de varias obras, que fueron suspendidas una vez se comprendió la trascendencia de los restos y las posibilidades que ofrecían como reclamo turístico.

Desde la década de 1980, la realización de exploraciones previas a las actividades de fomento, así como las evaluaciones de impacto ambiental (*kankyō asesumento*) –incluyendo el posible daño a restos de interés histórico– se han convertido en prácticas habituales, asumidas tanto por la administración pública como por entidades de carácter privado. Sin embargo, ello no significa que el sistema legal haya alcanzado tal punto de madurez que no se considere la posibilidad –o la necesidad– de reformarlo en la actualidad. Por ejemplo, desde la década de 1990 se ha producido una relativa relajación en la aplicación de la normativa que, unido a un trasvase de poderes desde la autoridad central hacia organismos regionales y la privatización de algunas instituciones, hace necesario que los arqueólogos japoneses deban seguir alerta ante la posible destrucción de la herencia material legada por los antiguos pobladores del archipiélago (Wakasa; 2011:142-143).

Bibliografía

ABAD, Rafael (2010), ″Notas para una historia de la arqueología en Japón – de las tradciones premodernas a la década de 1940″. En: *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico – Cruce de Miradas, Relaciones e Intercambios*, vol. 3, pp. 437-453.

DAIJŌKAN (ed.):

(1871). ″Koki kyūbutsu hozon kata″. En: *Daijōkan Fukoku* nº 49.

(1874). ″Kofun hakken no setsu todoke dekata″. En: *Daijōkan Fukoku* nº 59.

HALL, John Whitney (1973), *El Imperio japonés*. Madrid, Editorial Siglo XXI.

KUCHITSU, Nobuaki (2012), ″Nihon no iseki hozon no rekishi to hozon kagaku no yakuwari″, En: *Hozon Kagaku*, nº 52, pp. 261-273.

KUROITA, Katsumi (1912), ″Shizeki ibutsu hozon ni kan suru ikensho″. En: *Shigaku Zasshi*, vol. 23, nº 5.

MIWA, Karoku (1976), ″Iseki hozon no jissai″. En: *Kōkogaku zeminaaru*. Tokyo, Yamakawa shuppansha, pp. 368-373.

NAIKAKU (ed.):

(1897). ″Ko shaji hozonhō″. En: *Meiji 30 Nen Hōritsu Dai 49 Gō*, pp. 1-7.

(1919). ″Shiseki meishō tennen kinenbutsu hozon hō″. En: *Taishō 8 Nen Hōritsu Dai 44 Gō*, pp. 1-4

(1950). ″Bunkazai hogohō″. En: Kōbun Ruijū Dai 75 Hen Shōwa 25 Nen Dai 73 Kan, pp. 1-31.

TAMURA, Kōichi, ″Chōsen″. En: *Kōkogaku zeminaaru*. Tokyo, Yamakawa shuppansha, pp. 56-59.

TANAKA, Migaku:

(2002a). ″Bunkazai hogo″. En: *Nihon kōkogaku jiten*, Tokyo, Sanshōdō, pp. 774-778.

(2002b). ″Maizō bunkazai″. En: *Nihon kōkogaku jiten*, Tokyo, Sanshōdō, pp. 824-825.

TESHIGAWARA, Akira (1995), *Nihon kōkogaku no ayumi*. Tokyo, Meicho Shuppan.

TOKIEDA, Tsutomu (2003), ″Kindai no bunkazai hogo to kōkogaku″. En: *Meiji Seitoku Kinen Gakkai Kiyō*, nº 43, pp. 131-147.

YOSHII, Hideo (2013), ″Chōsen koseki chōsa jigyō to ‘nihon’ kōkogaku″. En: *Kōkogaku Kenkyū*, vol. 60, nº 3 (239), pp. 17-27.

WAKASA, Tooru (2011), ″Dare no tame no kōkogaku ka″. En: *Hajimete manabu kōkogaku*, Tokyo, Yūhikaku Aruma, pp. 127-151.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Notas introductorias sobre el megalitismo japonés en el periodo *Kofun*

Leticia Lafuente Pérez
Arqueóloga

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: arqueología, *kofun*, megalitismo, protohistoria, Japón.

Resumen: El presente trabajo no pretende sino ser una síntesis introductoria sobre el megalitismo japonés y las tumbas conocidas como *kofun*, tema desconocido casi por completo dentro la arqueología pre y protohistórica española. La intención del mismo, al margen de dar a conocer la materia, es funcionar también de nexo de unión entre las culturas española y japonesa. Así, mediante el conocimiento de la existencia de una cultura megalítica japonesa, podemos vernos reflejados y sentirnos más cercanos, pues es a través del estudio y la compresión de los elementos culturales definitorios de una civilización que dos culturas se acercan y se sienten próximas, siendo éste uno de los objetivos del Año Dual España-Japón (2013-2014).

Keywords: archaeology, *kofun*, megalith, protohistory, Japan.

Abstract: This paper is an introductory abstract about Japanese megaliths, also known as *kofun*, a nearly unknown issue in Spanish archaeology. Knowing Japanese megaliths is one of the points of it, but the main goal is to be a union between Japanese and Spanish cultures. With the study and comprehension of other culture's identitary component parts we get closer and feel similar so, the more similarities we see in each other and the more we understand other's culture, the closer we feel with people of this civilization, and this is one of the main objectives of Spain-Japan Dual Year (2013-2014).

1. Objetivos e introducción

La intención principal del presente trabajo es dar a conocer dentro de la arqueología española el fenómeno megalítico japonés, el cual es casi un completo desconocido dentro del mundo arqueológico. Así pues, en el presente escrito se presentará una sucinta introducción sobre el tema, el cual posee un especial interés dentro del mundo megalítico, dadas las fechas y condiciones especiales bajo las que se dio este fenómeno. El megalitismo japonés, conocido genéricamente también como *kofun* y que tuvo lugar en el periodo al que dan nombre estas tumbas (250/300-710), adquiere un matiz más interesante aún a la luz de este año conmemorativo de las relaciones entre España y Japón, pues gracias a la comprensión y conocimiento de procesos históricos y elementos arqueológicos que guardan cierta similitud con los tenidos como propios, los lazos entre países se estrechan, comprendiendo, entonces, que son más las cosas que nos unen que las que nos separan, siendo éste uno de los objetivos de este Año Dual.

La principal característica de estas tumbas es el túmulo de tierra que recubre a la cámara y corredor de que constan unas, o que alberga la fosa de enterramiento en otras, elemento que aporta una especial simbología y elemento que, también, guarda

paralelos con multitud de culturas megalíticas, como por ejemplo la encontrada en el sur de la Península Ibérica. Muy lejos de poseer la intención de establecer paralelos, estos casos son citados más bien como forma de comprender mejor y de aproximarnos al funcionamiento de la sociedad humana en el pasado.

2. Marco histórico

En este apartado se explicará brevemente el contexto histórico en el que se desarrollaron los *kofun*, dándose, además, unas breves pinceladas sobre los procesos históricos que condujeron a la construcción de estas tumbas, así como a su decadencia.

2.1. Jōmon y Yayoi

La primitiva diferenciación entre estos periodos radicó en la caracterización de los pueblos pertenecientes al periodo Jōmon (10000 a.C.-300 a.C.) como cazadores-recolectores, y de los del periodo Yayoi (300 a.C.-300/250) como agricultores. Pero sucesivas excavaciones arqueológicas acabaron por demostrar que ya había cultivo de arroz en el 900 a.C., por lo que sería dentro del periodo Jōmon cuando la agricultura habría comenzado. Sin embargo, la forma de agricultura que se habría dado en este momento distaba mucho de haber conllevado los cambios sociales que a ésta se le atribuyen, sobre todo en lo que al nivel de movilidad de los grupos poblacionales respecta. Así, esta agricultura sería más bien un apoyo subsistencial, una fuente algo esporádica de recursos.

Ya en el periodo Yayoi la agricultura se expandió, cambiando sensiblemente la forma de vida de los habitantes del archipiélago, surgiendo granjas familiares alrededor de los campos de cultivo, abandonándose el modelo de aldea fortificada que predominó durante la era Jōmon. Esto fue así por la mayor sedentarización que la agricultura conllevaba, cambiándose también los patrones sociales dado el mayor volumen de beneficios a largo plazo que generaba esta forma de subsistencia; beneficios que contribuirían a una mayor diferenciación social, surgiendo, además, compartimentos algo más estancos en lo que a movilidad social respecta, con soldados, gobernantes, agricultores, artesanos, sacerdotes, etc. La especialización en el trabajo, así como la mayor complejidad socio-política, acabarán por conducir a la población a un nuevo nivel dentro del proceso de estatalización.

Hablar de Estado y estatalización es un tema complejo, dependiendo siempre de las definiciones con las que trabaje cada investigador. Así pues, para la mayoría de autores en Japón no se reunirían todos los ingredientes necesarios para hablar de Estado hasta el siglo VI, si tomamos la definición de éste como la *«formación política jerárquica con una estructura centralizada de mando y una cultura unificada»* (Barnes; 2009:18-19, Mizoguchi; 2009:25). En cualquier caso, la construcción de grandes túmulos funerarios sí que es considerada un elemento clave a la hora de marcar el inicio de la existencia de una élite política, ya a comienzos del siglo IV; y la existencia de esta élite conlleva implícita la estratificación social, uno de los requisitos considerados necesarios para que se dé el fenómeno del Estado. Esta estratificación social se hace

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

especialmente patente en estos momentos por la propia configuración de las tumbas, aislados los *kofun* del resto de enterramientos, y provistos además de ricos ajuares, en contraposición con el resto de tumbas más simples.

2.2. El periodo *Kofun*

Dicho periodo es definido por las tumbas tumulares que proliferaron en esta época (250/300-710). A pesar de que los que poseen forma de ojo de cerradura son los más notorios, sólo unos 5200, dentro de las decenas de miles de túmulos que han sido registrados, poseen esta forma. Este periodo se encuentra dividido en tres fases: Inicial (250/300-400), Medio (400-475) y Final (475-710), existiendo notables diferencias a nivel arqueológico entre estas partes, las cuales serán repasadas en el siguiente apartado.

Una de las principales diferencias en cuanto a evidencias arqueológicas entre el periodo Yayoi y el Kofun es el paso de los enterramientos conocidos como *funkyubo* a los *kofun*. Pero esta diferencia no es sólo material, sino que representa profundos cambios sociales y políticos dentro de la sociedad de la época. Los *funkyubo* poseían una gran variedad local tanto en la forma como en el contenido; los *kofun*, sin embargo, tenderán a mantener cierta uniformidad en el túmulo, cámara sepulcral, disposición de los *haniwa* y contenidos de la tumba (Imamura; 2003:191-196). La uniformidad de la red que conformarán los *kofun* parece haber sido deliberada, siendo vistas dichas pautas funerarias como uno de los signos de un primer establecimiento de una política unificada o de una coalición de clanes poderosos a lo largo de todo Japón (Kondo; 1999). Los ajuares funerarios y su marcada diferencia con respecto a los del periodo Yayoi son un testigo fundamental a la hora de plantear la hipótesis de cambios sociales y, por ende, políticos, dentro del periodo Kofun. Los objetos más comunes hasta mediados del siglo III son arpones, anzuelos y puntas de flecha fabricados en hueso, vasijas en bronce, elementos de adivinación, etc. Pero, a partir de dicho momento, la aparición de estos elementos se reducirá, tomando su lugar los utensilios de labranza, arreos de caballo y otros elementos militares fabricados en hierro, siendo relegado el bronce a elementos más simbólicos y de prestigio, como los espejos. El cultivo es visto como una forma de coalición de las comunidades, siendo necesarias la unión y la planificación a más largo plazo para la consecución de un objetivo común: la producción agrícola. El culto a los antepasados se asentará, tomando cierta estandarización, surgiendo dentro de los clanes cargos destinados a la celebración de actos destinados a ensalzar a los dioses familiares, cargos que se investirán de prestigio y autoridad por depender de ellos y de su buen obrar, un cultivo próspero (Kondo; 1999:35-36).

Dentro de la contextualización es importante hablar de la religiosidad de este periodo, y un especial papel lo tienen las montañas. Es interesante destacar la analogía existente entre las montañas y las tumbas y sus respectivos túmulos. Las montañas han sido veneradas a lo largo de toda la historia de la humanidad, y evidencias de un culto hacia ellas pueden ser encontradas en diversas partes del mundo. En Japón también fue así, máxime teniendo en cuenta la forma y orografía tan peculiares que las montañas poseen en el archipiélago nipón (Hori; 1966:3). Algunas montañas son, según el folclore, lugar de residencia de deidades y fuerzas naturales y, además, conexión entre la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tierra y el cielo, y esto se ve acentuado por el hecho de que muchas de estas montañas son en realidad volcanes. Un ejemplo al respecto se puede extraer de unas crónicas escritas en 865, en las cuales se narra cómo una noche entró en erupción el Fujiyama, describiéndose el momento como un acto de creación de un palacio celestial, obra de los *kami*. Otras creencias relacionan las montañas también con las fuentes de agua y las cosechas, habiendo rituales especiales de bienvenida y despedida de los dioses que venían de las montañas a cuidar las cosechas en primavera, marchándose después en otoño.

Un tercer corpus mitológico vincula a las montañas con las almas de los difuntos, habiendo dos vertientes diferentes. La primera postula que las montañas serían la morada de los fallecidos, pudiendo relacionar esto muy estrechamente con la forma tumular que adoptan las tumbas del periodo Kofun (Hori; 1966:7-8). La segunda postula que estas formaciones naturales son el punto de encuentro entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

De este modo, la creación de un túmulo podría ser el acto simbólico de la construcción de un espacio sagrado dedicado al alma del difunto. Este simbolismo podría haberse perpetuado décadas después de la desaparición de la costumbre de construir túmulos, pues en la era Heian (794-1180) el mausoleo del emperador seguía llamándose *yama* (“montaña”), y el oficial encargado de su construcción era el *yama-tsukuri-no-tsukasa* (“el oficial que erige la montaña”) (Hori; 1966:9).

Al margen de esta simbología, la construcción de estos túmulos y el rito que los rodeaba también poseían otros elementos simbólicos, pues son vistos como la materialización de la transmisión del poder del linaje, así como elementos de cohesión, sobre todo a inicios del periodo Kofun, en el cual aún no había un poder definitivo asentado (Imamura; 2003:192).

Pero a partir del año 500 el poder comenzó a centralizarse en la región de Asuka, lugar donde se originaron las artes budistas de Japón. Con esta nueva religión las costumbres funerarias fueron cambiando, y ya alrededor del siglo VII los hombres prominentes de los clanes fueron dedicando cada vez más sus recursos y su tiempo a la construcción de templos en lugar de tumbas, por lo que la costumbre de enterrarse en *kofun* fue decayendo paulatinamente.

3. Arqueología

Antes de entrar en el estudio de los *kofun* en sí, es necesario hacer algunas aclaraciones sobre la terminología empleada.

Cuando en Occidente estaba comenzando la investigación sobre las tumbas megalíticas japonesas, la palabra más utilizada fue “dolmen” (Gowland; 1907), en contraposición a los enterramientos tumulares. La principal diferencia entre los elementos definidos por estos términos radica en que los primeros contienen una cámara sepulcral y un corredor realizados en piedra, siendo posteriormente cubiertos

por un aporte tumular, y los segundos son túmulos de tierra que, o bien contienen al difunto y su ajuar dentro de una fosa realizada en el centro del mismo, o bien el túmulo cubre la fosa realizada en la tierra.

El popular término "túmulo en forma de ojo de cerradura" se desarrolla a partir de la traducción al inglés de Kidder de *zenpō-kōen-fun*, en japonés "túmulo de frente cuadrado parte trasera redonda", o "*keyhole tomb"*. Pero este término no servía para otra tipología tumular, como el *zenpō-kōhō-fun* o "túmulo de frente cuadrado parte trasera cuadrada". Por consiguiente, en el ámbito terminológico hay deficiencias idiomáticas que no han sido superadas aún, habiendo algunas propuestas, como la de Barnes (2009:111), de extender el título de "ojo de cerradura" y añadirle adjetivos que se adecúen a la forma del túmulo, como "túmulo en forma de ojo de cerradura redondo" para los convencionales, o "túmulo en forma de ojo de cerradura cuadrado" para los que tienen la parte trasera del túmulo cuadrada.

El siguiente problema viene al diferenciar entre enterramientos tumulares y tumbas tumulares. Algunos arqueólogos proponen denominar "tumbas" a todas las sepulturas realizadas en el periodo Kofun, ya sean en cámara, ya sean en la tierra, en contraposición a los que se darían en el periodo Yayoi, que serían "enterramientos" todos; así, en este caso la diferenciación es estrictamente temporal. Pero en el presente artículo utilizaremos otra terminología, en la cual los "enterramientos" serán todos aquellos realizados sin cámara, en la tierra, mientras que la palabra "tumba" denominará a las que contengan cámara, cámara y pasillo o a las fosas realizadas en el interior del túmulo, no en el suelo.

A continuación se muestra una tabla con una síntesis de los términos utilizados en este trabajo:

Términos	**Definición**
Enterramiento tumular	Descripción genérica para referirse a enterramientos enfosa en el suelo con túmulo sobre ellos, de forma redonda, cuadrada o en ojo de cerradura.
Tumbar tumular	Descripción genérica para referirse a tumbas con cámara o cámara y pasillo con túmulo sobre ellas,de forma redonda, cuadrada o de ojo de cerradura, y para los enterramientos realizados en el interior del túmulo, con cámara primitiva.
Funkyubo	Nombre genérico para referirse a los enterramientos tumulares.
Kofun	Nombre genérico para referirse a las tumbas tumulares.
Enterramiento tumular en forma de ojo de cerradura	Enterramientos realizados en fosa, con túmulos de forma redonda y protuberancia de forma trapezoidal en uno de sus extremos.
Tumba tumular en forma de ojo de cerradura	Tumbas con túmulos de forma redonda con protuberancia de forma trapezoidal en uno de sus extremos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3.1. De *funkyubo* a *kofun*

Cronológica y tipológicamente los *kofun* tienen a su inmediato predecesor en los *funkyubo* del periodo Yayoi, si bien este último tipo de enterramiento no era el mayoritario, habiendo, dentro de este periodo, cementerios comunales en los que los restos óseos eran introducidos en vasijas, y luego éstas en una fosa realizada en la tierra (Hudson, Barnes; 1991:219). Un yacimiento importante para comprender el paso de una tipología a la otra es el de Yoshinogari, en Kyūshū, donde conviven ambas tendencias. Un túmulo de 40 m de largo y 30 m de ancho del siglo I contenía ocho enterramientos individuales realizados en vasija, con un ajuar poco frecuente para esta época. De este modo surge la hipótesis de que el enterrarse en el túmulo estaría reservado a los miembros que de alguna manera destacasen dentro de la sociedad. Este hecho es el considerado antecesor de la construcción de las posteriores tumbas tumulares.

La mayoría de arqueólogos afirman que la creación de los *kofun* fue un paso natural dentro del proceso de jerarquización social que experimentara Japón. Entre las hipótesis que se mantienen con respecto a cómo se construyeron, algunos mantienen que pudo ser la coacción, mientras que otros afirman que la colaboración voluntaria de la comunidad jugó un gran papel, porque serviría, además, como forma de autoidentificación e integración en la comunidad, ya que la construcción de un gran túmulo para un personaje poderoso en el fondo les beneficiaba, pues era éste el que mantenía el contacto entre el pueblo y el exterior (Barnes; 2009:125). Algunos autores ven analogías entre los jefes que fueron enterrados en los *funkyubo* y *kofun*, y los *big men* de otras regiones, cuya preponderancia vino a través de sus papeles chamanísticos y, quizás en segundo nivel, a raíz de ser ellos los encargados de la redistribución de los bienes. Así, entre los hombres más poderosos de diferentes clanes o ciudades incipientes, surgen también lazos jerárquicos, habiendo algunas comunidades autosuficientes y otras más débiles subsistencialmente que podrían entrar en connivencia con las primeras, beneficiándose ambas de esta simbiosis.

La tradición de construir tumbas tumulares comienza a fines del siglo III en Nara, y hasta el siglo V la sepultura tenía lugar dentro del montículo principal, en una fosa preparada revestida con arcilla o piedra. Las posteriores tumbas de corredor y cámara tendrían estas partes elaboradas en piedra, añadiéndose el túmulo tras la creación de la estructura pétrea. Hay algún caso en el que parece seguro que el sarcófago habría sido colocado antes incluso de la construcción de la cámara, pues su tamaño hace que haya sido imposible haberlo introducido tras la finalización de la tumba (Kidder; 1989).

Estas diferencias estructurales han devenido en la tripartición del periodo en sí, por lo que nos encontramos con un periodo Kofun Inicial, uno Medio y otro Final. En el Kofun Inicial, conformando el ajuar de los finados, nos encontramos con espejos de bronce y grandes cantidades de hierro en forma de armas y herramientas varias. Las cámaras serán verticales, construidas en el interior del túmulo, y conteniendo ataúdes de madera, hechos vaciando el tronco de un árbol, para derivar, en los últimos años de esta etapa, hacia formas más complejas, como la de baúl. El periodo Kofun Medio se carac-

teriza por la construcción de grandes *kofun* del tipo ojo de cerradura. El ajuar cambiará sensiblemente, aumentando la presencia de hierro a costa de la reducción del bronce. Los elementos seguirán siendo armas y herramientas de trabajo, incorporándose las armaduras y los arreos de caballo, siendo otro elemento de nueva aparición la joyería en oro. Los sarcófagos ahora imitarán casas, elaborados en madera aún. En lo que a la sepultura en sí respecta, ésta no variará, teniendo todos los túmulos las fosas de las cámaras sepulcrales excavadas en ellos. Cilindros y esculturas varias de arcilla llamadas *haniwa* se dispondrán tanto en la superficie del túmulo como alrededor de la fosa en el primer modelo (y circundando el montículo o las terrazas, si es que las tenía, en el posterior ejemplo). Una nueva estructura dentro de los túmulos nos marca el inicio del siguiente periodo, el Kofun Final, con la tumba de corredor y cámara cubierta por aporte tumular como característica principal, así como la aparición de los sarcófagos de piedra.

Uno de los primeros *kofun* de los que se tiene constancia es el conocido como *kofun* de Hashihaka, construido a mediados del siglo III en las llanuras de Nara. Tiene 280 m de largo y 30 m de altura, siendo así, su escala, francamente superior a la de los precedentes *funkyubo*. Estos grandes *kofun* suelen encontrarse formando grupos, desde unos pocos ejemplares a un centenar de ellos. El túmulo de Fujinoki, ubicado en la Prefectura de Nara, será a partir de ahora el ejemplo de tumba que tomaremos para analizar algo más en profundidad los *kofun*, dado el nivel de detalle de las publicaciones sobre él.

Excavado en 1985, se adscribe al periodo Kofun Final, a las últimas décadas del siglo VI, constando de un largo pasillo de acceso que da a la cámara sepulcral. Tiene un diámetro de 40 m y una altura de 8 m, con orientación sudeste-noroeste. El sarcófago yace de forma paralela al fondo de la cámara, con la cabecera orientada hacia el noroeste. Tanto el pasillo como la cámara están realizados en piedra, poseyendo los bloques más grandes hasta 2 m de longitud, midiendo el conjunto de la estructura funeraria un total de 14.5 m de longitud. La planta va ensanchándose estando el pasillo sellado mediante un muro de piedra a la profundidad de 3.5 m, conduciendo a la cámara sepulcral de 6.31 m de longitud y 2.63 m de anchura. La altura oscila entre los 2.34 m del pasillo y los 4.14 m de la cámara. El interior del sarcófago se encontraba completamente cubierto de pigmento rojo elaborado a partir de cinabrio, y éste se encuentra elaborado en toba, una piedra volcánica, tallado en forma de casa, una tipología común denominada *iegata*. Consta de dos partes, sabiéndose que el peso de la tapa ronda los 500 kg. Su exterior también estuvo pintado con cinabrio, permaneciendo aún parte de esta acabado. En su interior había dos individuos, uno de los cuales es masculino con seguridad, de entre 17 y 25 años de edad, dado que la unión epifisiara de las clavículas aún no se había realizado; el otro individuo es alofiso, sin poder determinar tampoco su edad. Los restos del individuo masculino fueron resultado de una deposición secundaria, habiendo sido lavados los huesos y pigmentados después, mientras que el alofiso fue una deposición primaria, por la forma en que yacen pies y piernas y por carecer, además, de pigmento sus restos óseos. Hay algunas pistas que sugieren que esta tumba pudo haber sido perturbada, si bien no saqueada, ya que hay algunas muescas en el sarcófago fruto del intento de apertura de la tapa. Además, el ajuar cerámico que se encontraba en la cámara fue completa-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

mente retirado a una esquina, haciendo pensar que pudo haber sido movido, dado el gran espacio abierto que queda en la estancia. A esta teoría se suma el hecho de que, de las 59 piezas conservadas, hay 16 tapaderas que no corresponden con ninguna de las formas conservadas (Kidder; 1987:64-65). En lo que a ajuar respecta, el sarcófago contenía 4 espejos de bronce, una daga del mismo material, otras de plata, espadas de hierro, cinturones, pendientes, colgantes, abalorios de plata y cristal y dos pares de zapatos de bronce. Uno de los elementos que más llamó la atención fue una corona de bronce dorado compuesta por una banda de la que surgen dos árboles, elemento que sólo encuentra un paralelo estilístico en Corea. A pesar de la exclusividad de este elemento, dado su posible origen, durante los siglos V y VI es muy común encontrar coronas formando parte de ricos ajuares, por lo que se asume que las coronas no eran elementos distintivos de la élite dominante, siendo su factura y tipología lo que marcaría la diferencia entre estatus.

4. A modo de conclusión

El presente trabajo no puede poseer conclusiones, dado que no se ha trabajado con ninguna hipótesis de partida, puesto que su intención es la de dar a conocer un tema, la de analizarlo y explicarlo. Sin embargo, su principal utilidad es la de ampliar el conocimiento sobre una materia que dentro de la arqueología española posee un gran interés: el megalitismo. Parte del interés que surge alrededor de este aspecto cultural de la prehistoria puede deberse precisamente a eso, a que se trata de un periodo prehistórico. Sin embargo, en Japón el megalitismo surge en un momento prehistórico a escala micro, pero también protohistórico a escala macro, siendo también una época bisagra, un momento en el que multitud de cambios van sucediéndose en un periodo de tiempo bastante corto, en relación con las fechas que se manejan a nivel peninsular.

Las culturas megalíticas del resto de Europa se encuentran en constante estudio por parte de la arqueología española, así como otras algo más alejadas, pero no así la japonesa, por lo que es mucho lo que puede aportar el conocimiento de ésta al estudio de la propia prehistoria, pues determinados procesos sociales se repiten, las pautas conductuales son similares y, teniendo siempre en cuenta que ante condiciones diferentes se experimentarán respuestas diferentes, el margen de maniobra puede no ser tan amplio como parece, pues los procesos mentales y sociales experimentan un patrón que suele repetirse. De este modo, nuevas hipótesis pueden ser planteadas a raíz del conocimiento de cómo otros megalitismos se dieron, por lo que la investigación se ve enriquecida, abriéndose nuevas líneas de investigación e hipótesis sobre temas harto debatidos dentro de la prehistoria nacional, como la sociedad del momento, las motivaciones para la elaboración de estas tumbas-monumento, su simbología, su ritualidad, etc.

Otro punto de especial interés es la aproximación entre España y Japón conmemorada durante el Año Dual España-Japón (2013-2014), dado que las comunidades se sienten más próximas unas a otras cuantos más elementos encuentran en común, y en

el megalitismo es mucho lo que se comparte: hay multitud de aspectos ante los cuales uno se ve reflejado, desde la estructura de las tumbas de cámara y pasillo, hasta la pigmentación de los restos óseos y ajuares, pasando por la cubrición con aporte tumular.

Bibliografía

BARNES, Gina Lee:

(1993). *China, Korea and Japan. The Rise of Civilizations in East Asia*. Londres, Thames and Hudson.

(2009). *State formation in Japan. Emergence of a 4th-century ruling elite*. Nueva York, Routledge.

EBREY, Patricia, WALTHALL, Anne, PALAIS, James (2009), *East Asia: A cultural, social and political History*. Belmont, Wadsworth.

GOWLAND, William (1907), "The Burial Mounds and Dolmens of the Early Emperors of Japan", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, nº37, pp.10-46.

HANE, Mikiso (2006), *Breve historia de Japón*. Madrid, Alianza.

HORI, Ichiro (1966), "Mountains and their importance for the idea of the Other World in Japanese Folk Religion", *History of Religions*, Vol. 6, nº1, pp.1-23.

HUDSON, Mark, BARNES, Gina Lee (1991), "Yoshinogari. A Yayoi settlement in Northern Kyūshū", *Monumenta Nipponica*, Vol. 46, nº2, pp.211-235.

IKAWA-SMITH, Fumiko (1980), "Current Issues in Japanese Archaeology", AMERICAN SCIENTIST, Vol. 68, nº 2, pp.134-145.

IMAMURA, Keiji (2003), *Prehistoric Japan. New perspectives on Insular East Asia*. Londres, Routledge.

KIDDER, J. Edward:

(1987). "The Fujinoki Tomb and its grave-goods", *Monumenta Nipponica*, Vol.42, nº1, pp.57-87.

(1989). "The Fujinoki Sarcophagus", *Monumenta Nipponica*, Vol.44, nº4, pp.415-460.

KONDO, Agustín Yoshiyuki (1999), *Japón. Evolución histórica de un pueblo (hasta 1650)*. Guipúzcoa, Nerea.

MIZOGUCHI, Koji (2009), "Nodes and edges: A network approach to hierarchisation and state formation in Japan", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, nº28, pp.14-26.

NISHIDA, Masaki (1983), "The emergent of food production in Neolithic Japan", *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, nº2, pp.305-322.

SCHIROKAUER, Conrad (1989), *A brief history of Chinese and Japanese Civilizations*. Orlando, HBJ.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Una ciudad entre Oriente y Occidente: el patrimonio histórico-artístico como testigo material del pasado cristiano de Nagasaki

Miguel Martín Onrubia
Universidad Complutense de Madrid

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Patrimonio, Japón, Nagasaki, Martirio, Kirishitan.

Resumen: La importancia histórica que el Cristianismo ha tenido en la ciudad de Nagasaki queda fuera de toda duda: su concesión a la Compañía de Jesús en 1580, nueve años después de la fundación de la ciudad, o sucesos como el gran martirio de Nishizaka de 1597 así lo atestiguan. Si bien las vicisitudes a las que tuvo que hacer frente el Cristianismo nipón motivaron la práctica inexistencia de restos materiales que den prueba de este pasado, los trabajos de recuperación y remembranza desarrollados desde mediados del siglo XX tanto por las autoridades de la ciudad como por su comunidad religiosa, han permitido la creación de monumentos y museos que sirven como fiel testimonio de la influencia que el Cristianismo tuvo en Nagasaki. Sirvan como ejemplo la creación del Museo de los Veintiséis Mártires, en cuyo interior se conservan algunas piezas de gran antigüedad y valor histórico, o los trabajos arqueológicos realizados para desenterrar la iglesia de Santo Domingo, cuyas ruinas pueden ser visitadas en el barrio de Katsuyama. Dar muestra de la relevancia histórica de esta parte del patrimonio histórico-artístico de la ciudad es la intención del presente trabajo.

Keywords: Heritage, Japan, Nagasaki, Martyrdom, Kirishitan.

Abstract: The historical importance that Christianity has had on the city of Nagasaki is beyond doubt: the grant to the Society of Jesus in 1580, nine years after the founding of the city, or events like Nishizaka's great martyrdom of 1597 serve as prove of this assertion. Although the events to which faced Japanese Christianity led to the virtual absence of material remains that provide evidence of this past, recovery and remembrance work developed since the mid-twentieth century by both the authorities of the city and its religious community, allowed the creation of monuments and museums that serve as a faithful witness to the influence that Christianity had in Nagasaki. Serve as an example the creation of the Twenty Six Martyrs Museum, that preserves some pieces of great antiquity and historical value, or the Museum for the Former Site of Santo Domingo Church, whose ruins can be visited in the Katsuyama district. Give sample of the historical relevance of this part of the artistic heritage of the city is the intention of the present essay.

1. Introducción

Nagasaki es una ciudad orgullosa de su pasado. Al menos ésa es la sensación que le queda al forastero que visita esta acogedora población situada en la costa sur del país. No obviamos que es una característica que comparte con otras muchas ciudades de Japón, pero en su caso está condicionada por las circunstancias en que se desarrolló su evolución histórica. La ciudad ha sabido respetar y honrar la singularidad de su pretéri-

to, sin dejar de lado ningún suceso histórico acontecido en sus límites, por lejano o doloroso que éste haya sido. Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial han sido particularmente prolíficos en la campaña desarrollada tanto a nivel institucional como particular por recuperar el pasado de Nagasaki. Un pasado que, no debemos olvidarlo, se encuentra especialmente unido con Occidente y el Cristianismo, quizá más que en cualquier otra ciudad del país. Fundada como concesión particular del *daimyō* local a la Compañía de Jesús, tras la definitiva prohibición del Catolicismo en tierras niponas quedó como único nexo de unión con Europa –mediante el empleo del puesto comercial de Dejima– a través de los Países Bajos, en una época de aislamiento nacional conocida como *sakoku* que se prolongó durante un periodo de más de doscientos años.

A través del presente artículo podremos ponderar, mediante la referencia a algunos casos particulares, el esfuerzo realizado tanto por el gobierno de la ciudad de Nagasaki como por otras instituciones –generalmente de carácter religioso– para la recuperación de ese patrimonio material que se ha plasmado en fundaciones, reconstrucciones o excavaciones arqueológicas, y que han supuesto un esfuerzo ingente cuyos frutos pueden ser hoy en día visitados en diferentes puntos de la ciudad.

2. Nagasaki y su pasado cristiano

El Cristianismo en Japón es una religión minoritaria. Las cifras varían según las fuentes que se empleen, pero de forma general se considera que, aproximadamente, un uno por ciento de la población japonesa practica alguna de las variantes de esta religión. La concentración del número de estos seguidores es algo más numeroso en el sur del país, donde la influencia de las creencias cristianas tuvo un papel más marcado que en el resto del territorio. Debemos recordar que, en el corto periodo de tiempo en que los misioneros europeos trataron de realizar labores de proselitismo, lo hicieron en zonas concretas de la isla de Kyūshū y la región de Chōshū, lugares principales donde se distribuye mayoritariamente, aún hoy en día, la escasa población cristiana japonesa.[1] Es por ello que, cuando un turista visita estas regiones puede encontrar, incluso en pequeñas localidades, templos cristianos erigidos a fines del siglo XIX, tras el fin definitivo de la prohibición de su práctica.[2]

1. Es cierto que algunos religiosos llevaron a cabo labores pastorales en otras regiones del país. De esta manera, se crearon comunidades religiosas cristianas en lugares como Shizuoka, Kanazawa, Ōsaka, Sendai o Kioto, donde el jesuita Gaspar de Vilela había llegado en 1560, obteniendo de Oda Nobunaga permiso para convertir la capital en un importante centro de difusión del Cristianismo. No obstante, las zonas de mayor influencia cristiana siguieron estando en el sur del país. Véanse: Hall (2002:126); Ribeiro (2007:24).

2. Un caso particularmente interesante lo representa Tsuwano, en la prefectura de Shimane. Conocida como la pequeña Kioto de San-in, alberga una gran cantidad de templos pertenecientes a diferentes religiones: además de uno de templos inari más grandes del país, el *Taikodani Inari Jinja*, y varios templos budistas, conserva dos edificios consagrados a la religión católica: la iglesia de Tsuwano, construida en 1892, y la capilla de Santa María del Paso de Otome, erigida en 1951 en honor de un grupo de treinta y seis cristianos martirizados a fines del siglo XIX, y que siguen siendo homenajeados cada 3 de mayo en el festival del Paso de Otome.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Nagasaki fue un punto particularmente importante para el desarrollo y difusión del Cristianismo en Japón. Los mercaderes portugueses llevaban ya años comerciando en varios puertos de Kyūshū cuando en 1580, el *daimyō* local Ōmura Sumitada –quien había recibido el bautismo en Yokoseura en 1563– (Pacheco; 1975:13), decidió conceder a perpetuidad la ciudad de Nagasaki a la Compañía de Jesús. Desde entonces y hasta 1639, fecha de la definitiva expulsión de los católicos de las tierras del Japón, la ciudad se convertiría en base de operaciones de los comerciantes portugueses y de los misioneros cristianos, quienes en gran medida compartían intereses. La por aquel entonces pequeña localidad situada en las costas de la provincia de Hizen alcanzó pronto una gran prosperidad gracias a las continuas visitas de los buques mercantes europeos, y terminó acogiendo a un gran número de creyentes no sólo por constituir el centro del Cristianismo nipón sino porque, desde algún tiempo atrás, venía siendo un importante lugar de refugio para cientos de conversos japoneses que habían huido de sus localidades de origen, donde sus prácticas todavía no eran toleradas.[3]

A pesar de las buenas perspectivas que Japón ofrecía a los misioneros, por la rapidez con que avanzaba el número de conversiones y por el aparente apoyo de los señores locales, lo cierto es que la vida de los cristianos en Nagasaki encontraría pronto sus primeras dificultades, debiendo superar una serie de altibajos que tuvieron como colofón la expulsión definitiva de los católicos tras la rebelión de Shimabara (1637-1638). Mientras los poderes locales –representados por los *daimyō* convertidos al Catolicismo, o que al menos lo toleraban– controlaron Kyūshū, Nagasaki siguió permaneciendo bajo control jesuita, pero la conquista de la isla por parte del *taicosama*, Toyotomi Hideyoshi, dio lugar a una serie de trágicos sucesos que afectaron particularmente a la comunidad cristiana japonesa. Aunque existen ciertas incógnitas en torno a las razones por las que Toyotomi decidió prohibir el Cristianismo, es probable que considerase las enseñanzas de esta religión como un elemento desestabilizador, y que albergase ciertos temores a que los daimyō cristianos cuestionasen su poder y se opusiesen a su campaña de unificación del país. Por esta razón, el día 16 del mes 6 del año 15 de Tenshō promulgó un edicto por el que prohibía solemnemente el Cristianismo en tierras del Japón, decretando la expulsión de todos sus religiosos. Poco tiempo después procedió a la confiscación de la ciudad de Nagasaki, que desde entonces dejaría de estar en poder de la Compañía de Jesús para ser administrada por un funcionario denominado *daikan*. No obstante, cierta ambigüedad en la actitud de *taicosama* hacia los misioneros llevó a éstos a adoptar una actitud de indecisión: la gran mayoría permaneció en tierras niponas, y fueron tolerados porque actuaban como intermediarios con los comerciantes portugueses y sus rentables actividades. Aún durante unos años, los religiosos y fieles cristianos continuaron residiendo en Nagasaki, limitándose a reducir sus apariciones en público y tratando de pasar desapercibidos, pero el naufragio del galeón de Manila *San Felipe* junto a ciertas intrigas entre misioneros franciscanos y jesuitas que radicalizaron la actitud de *taicosama*, dieron lugar a un suceso que marcaría un punto de inflexión en la historia del Cristianismo en Japón.

3. Una gran mayoría procedían de la localidad de Yamaguchi y sus tierras aledañas (Pacheco, 1973:129).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El *San Felipe*, que había partido de Manila hacia la Nueva España, perdió el rumbo tras su paso por el embocadero de San Bernardino y acabó naufragando en las costas de Tosa, en Shikoku. Los religiosos que formaban parte del pasaje fueron trasladados a Kioto donde, junto a otros misioneros que se encontraban en la capital –en total veintiséis personas– fueron sentenciados a muerte y conducidos a uno de los promontorios de Nagasaki, la colina de Nishizaka, donde el día 5 de febrero de 1597 fueron crucificados y lanceados, previo corte de su oreja izquierda, en el que constituye el primer martirio cristiano de la Historia ocurrido en tierras japonesas.[4] Este conturbador suceso generó una conmoción en la Cristiandad como no se había visto hasta entonces, y que se manifestó de diversas formas. Fueron numerosas las publicaciones literarias y las representaciones artísticas que lo tomaron como motivo central, tratando de ensalzar el ejemplo dado por estos hombres así como la serenidad que mostraron a la hora de afrontar la muerte.[5] Tal fue el impacto, que incluso tuvo influencia en la creación de numerosas vocaciones y en la forma en que muchos misioneros comenzaron a entender su propia religiosidad: los veintiséis mártires fueron vistos como un ejemplo a seguir, y el hecho martirial se convirtió en una forma más directa de acercarse a Dios. Un buen ejemplo lo constituye el jesuita Diego Luis de San Vítores, quien bastante tiempo después de ocurrido el suceso expresaba en una carta al padre general de su Orden, el 2 de julio de 1659, su deseo de «*la conversión de las almas, especialmente infieles, y del martirio*»[6]. Fue habitual a lo largo del siglo XVII que muchos jóvenes jesuitas pidiesen a Roma ser enviados a lugares lejanos donde tratar de imitar la suerte de los mártires del Japón. Y muchos lo consiguieron (Coello; 2011:709).

La vida de los cristianos en Nagasaki desde el año 1597 no fue sencilla, a pesar de que, en septiembre de 1598, *taicosama* fallecía preparando la invasión de Corea. La llegada al poder pocos años después de Tokugawa Ieyasu fue vista por los religiosos como una señal de cambio de coyuntura. La ayuda prestada por algunos *daimyō* católicos a las aspiraciones de poder de Ieyasu fueron recompensadas en un comienzo, pero a medida que pasaron los años creció entre los inmediatos sucesores del *shogun* un sentimiento antioccidental avivado por el miedo a que las enseñanzas cristianas socavasen los pilares de la sociedad que habían creado. Sucesivamente en 1612 y 1614

4. El mal tiempo comenzó el día 28 de septiembre, convirtiéndose rápidamente en un huracán que hizo trizas el timón de la nave capitana. Quedó ésta vendida y, merced a las olas, acabó naufragando. La relación completa del suceso, basada en el testimonio del capitán de la embarcación Matías de Landecho, en: Archivo General de Indias (Sevilla). "Relación de la arribada al Japón del galeón San Felipe y martirio de los franciscanos". Filipinas, legajo 79, n. 28, folios 1-18.

5. De entre todas ellas deseamos destacar, por su singularidad, los frescos que aún hoy en día pueden visitarse en la catedral de Cuernavaca, en México, donde se quiso rendir homenaje a los veintiséis mártires y, especialmente, a Felipe de Jesús, santo y protomártir mexicano, quien regresaba de Manila hacia su tierra natal para ser ordenado sacerdote. Las paredes de la citada catedral conservan hoy en día los restos de unos frescos en los que podemos seguir, en varias etapas, la vida de los mártires de Nishizaka hasta el momento de su crucifixión.

6. San Vítores acabó siendo martirizado en 1672, en las islas Marianas, al igual que el padre Luis de Medina. No hay que ver este deseo de martirio, no obstante, como la búsqueda de la muerte a cualquier precio. Es la consecuencia aceptable a tratar de llevar la palabra de Dios a grupos de población particularmente belicosos. Citado en Baró (2010:18).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

se promulgaron nuevos edictos anticristianos, declarando la práctica de esta religión como un grave crimen contra el Estado. Muchos cristianos continuaron contraviniendo la norma, al igual que había ocurrido con el edicto de Toyotomi Hideyoshi, pero en este caso las consecuencias fueron aún más graves si cabe: se quemaron numerosas iglesias y se ejecutó a cientos de católicos en martirios celebrados en varios puntos del territorio japonés. Entre ellos, en 1622 se produjo el segundo martirio de Nishizaka, en el que cincuenta y cinco misioneros fueron ejecutados por sus prácticas religiosas. De forma paralela, se comenzó a tomar medidas destinadas a aislar Japón del resto del mundo, que se concretaron en las obras de construcción del puerto de Dejima, aceleradas con motivo de la ya mencionada rebelión de Shimabara. En ella, un nutrido grupo de católicos liderados por algunos samurái que habían quedado sin señor debido a las medidas de represión ejercidas por el Shogunato contra los *daimyō* cristianos, se rebelaron en esta península en el año 1637 hasta que su resistencia fue vencida por las fuerzas de Tokugawa Iemitsu, nieto de Ieyasu y tercer *shogun* del periodo Edo. La represión tras este incidente incluyó la expulsión definitiva de los portugueses del país, iniciándose la política de aislamiento nacional que llevó a Japón a limitar su comercio a China y las Provincias Unidas, y a que éste fuese realizado únicamente desde Dejima.[7]

2.1. Bakumatsu y Cristianismo: las iglesias de Nagasaki

A pesar de la importancia que la religión católica tuvo, como hemos podido ver, en la fundación y desarrollo de la ciudad de Nagasaki, son realmente escasos los restos de las épocas Azuchi-Momoyama y Edo que hoy en día se conservan. Salvo la iglesia de Santo Domingo, de la que hablaremos más tarde, los numerosos edificios que actualmente pueden ser visitados en Nagasaki fueron construidos en los años inmediatamente posteriores al Bakumatsu.[8] Desde la rebelión de Shimabara y la definitiva prohibición del Cristianismo en Japón, éste entró en una nueva etapa de ocultamiento –denominado de

---

7. No le dedicaremos más espacio por no estar relacionado directamente con el pasado cristiano de la ciudad, pero Dejima constituye otro gran ejemplo de los esfuerzos realizados por el gobierno de Nagasaki para rememorar su pasado histórico. Único nexo de unión que tuvo Japón con el resto del Mundo durante doscientos dieciocho años, constituyó a la vez el punto esencial por el que penetraron en el país las ideas occidentales que posibilitaron la restauración Meiji. En 1922 la Factoría de Dejima fue declarada lugar histórico nacional y comenzaron las gestiones para su conservación. Los estudios para iniciar la reconstrucción se iniciaron en 1982, de mano de la Junta para la Reconstrucción del Lugar Histórico de Dejima, en dos planes a corto-medio y largo plazo que tuvieron su primer resultado cuando en el año 2000, después de intensos procesos de documentación y construcción –utilizando técnicas tanto modernas como tradicionales– y con la intención de que las generaciones futuras pudiesen apreciar este importante valor histórico, se abrió el puerto al público, con cinco de los edificios que lo formaban. En 2006 se añadieron varias residencias y almacenes, así como la puerta en la que atracaban los barcos holandeses, aunque quizá lo más interesante es que los trabajos aún continúan. Según el plan de reconstrucción se intentará que Dejima vuelva a estar rodeado de agua –como originalmente– aunque el proceso tardará en ser llevado a efecto por la necesidad de ejecutar un plan de reconstrucción urbanístico a larga escala que incluirá modificar el curso del río Nakashima y de la carretera 409.

8. En el lugar donde se erigían la mayor parte de estas iglesias construidas durante el Siglo Cristiano (1568-1620) fueron levantados templos budistas. La dificultad de realizar labores arqueológicas hace que, de la mayor parte de ellas, hoy sólo queden como testimonio pequeños elementos –pozos, muros, etc.– o estelas de piedra que recuerdan su existencia, a pesar de los esfuerzos del gobierno

los *kakure kirishitan*– en el que los practicantes de esta religión hubieron de, como dijo el padre Diego Pacheco, atenerse al *«silencio de las catacumbas»* (Pacheco; 1977:70). Esta época duró más allá de la restauración Meiji, durante la que, aún al comienzo, siguieron produciéndose persecuciones a pesar de que ya habían empezado a llegar grupos de misioneros y clérigos desde diversos países occidentales con el objeto de reiniciar labores de proselitismo, espoleados por la recientemente estrenada reapertura del país nipón. Particular importancia en esta labor tuvo la *Société des Missions Etrangéres* francesa, quienes fueron capaces de obtener permiso oficial para introducir predicadores en el país con la condición –impuesta por el gobierno japonés y que no fue cumplida– de que permaneciesen en zonas costeras y no penetrasen en el interior del país (Lehmann; 1979:381-382). Entre otros, los sacerdotes Prudence Sheraphin-Barthelemy Girard y Eugène-Emmanuel Mermet-Cachon se establecieron en Yokohama y Hakodate respectivamente, mientras que el padre Bernard Petitjean eligió como destino, en 1862, el puerto de Nagasaki. Su labor pastoral, sus esfuerzos por la restitución de las prácticas cristianas y el apoyo prestado a los fieles ocultos de la ciudad desde su llegada y hasta 1873 –fecha en que el Cristianismo volvió a ser permitido en tierras japonesas– resultaron encomiables.[9]

De esta época datan los principales edificios religiosos que hoy en día se conservan dentro de lo que consideramos los límites de la ciudad de Nagasaki.[10] De entre todos ellos –sin contar la iglesia de San Felipe de Jesús, que será tratada más adelante– destacan tres por la importancia que han tenido para la localidad. La iglesia de Ōura, junto con el antiguo seminario católico y la residencia del arzobispo forman un complejo religioso que, construido a fines del siglo XIX –excepto la mencionada residencia, que lo fue en 1914–, tuvo una importancia cardinal en el resurgir del Cristianismo en la ciudad. Construida entre los años 1853 y 1864 por Koyama Hidenoshin, el mismo artista responsable del cercano Parque Glover, la iglesia fue consagrada a los veintiséis mártires de Nishizaka y, durante varios años, fue la única edificación occidental declarada tesoro nacional japonés. En el mes de marzo de 1865, un grupo de católicos japoneses se acercó a Ōura para hablar con el padre Bernard Petitjean, quien había llegado a Nagasaki tres años antes, y le cuestionaron sobre la naturaleza de su misión en Japón (Lehmann; 1979:383-384). El sacerdote francés procedió durante aquellos turbulentos años no sólo a satisfacer sus anhelos pastorales –prácticamente insatisfechos durante más de doscientos cincuenta años– sino a protegerlos y esconderlos de los procesos interrogatorios *fumie* que el gobierno seguía ejerciendo contra ciertas comunidades.[11] El edificio del antiguo seminario, construido en 1875 y situado en los aledaños de la iglesia, sirvió para esconder a algunos de estos proscritos, y hoy en día alberga un pequeño museo sobre este Cristianismo de

de la ciudad por evitar que permanezcan en el olvido (Tanaka, 2004); sobre las primeras iglesias de Nagasaki, véase: Pacheco (1977).

9. Este Cristianismo oculto conservó una serie de características –sincretismo, politeísmo, cierta peculiaridad y originalidad en sus prácticas, etc.–que apenas cambiaron a lo largo de los siglos, y que dieron lugar a una forma de religiosidad que podemos considerar única en su especie. Sobre este fenómeno, véase: Thurnbull (1998).

10. Dejamos fuera de nuestro discurso, por tanto, las iglesias de Shitsu, Ōno y Kurosaki.

11. Estos interrogatorios consistían en obligar a los habitantes de ciertos barrios, sospechosos de albergar población cristiana, a pisar imágenes de Cristo o de la Virgen. Su negativa a hacerlo delataba sus verdaderas prácticas religiosas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

las catacumbas en el que, además de un retrato de Petitjean e información relevante sobre los *kakure kirishitan*, se conservan interesantes elementos de este periodo, entre ellos varios *fumie* originales que fueron conservados como testimonio de lo ocurrido durante estos convulsos años iniciales del periodo Meiji y en los que, a pesar de la fugaz occidentalización a la que se sometió el país, los cristianos aún sufrieron numerosos martirios.

La catedral de Santa María de Nagasaki cuenta con una historia similar a la que acabamos de ver. Su construcción original data de los años justamente posteriores a que la práctica del Cristianismo fuese oficialmente aceptada en Japón. En el año 1875, un grupo de aldeanos que habían sido expulsados de su localidad de origen, Urakami –el barrio de la ciudad con mayor número de población cristiana, y probablemente de todo el país– decidieron construir un gran templo en el mismo lugar en el que había sido realizado un gran número de interrogatorios *fumie*.[12] Para ello pidieron ayuda al padre Petitjean, quien por aquellas fechas llevaba años ejerciendo el papel oficial de protector del Cristianismo en la ciudad. Fueron necesarios cincuenta años para finalizar su construcción –las obras concluyeron en 1925–, convirtiéndose desde el momento de su consagración en el templo cristiano más grande del continente asiático. Al contrario que la iglesia de Ōura, protegida por la orografía del terreno, su ubicación geográfica no evitó que fuese destruida el 11 de agosto de 1945 por la deflagración atómica. Su reconstrucción, finalizada en 1959, dio lugar a una polémica entre los intentos gubernamentales de que parte del edificio destruido quedase como testimonio del compromiso local contra la proliferación de las armas nucleares, y al interés de la comunidad cristiana de reconstruirla en su emplazamiento original, que para ellos tenía igualmente una especial significación. Respetada finalmente la segunda opción, los restos de la destruida catedral –que se encontraba a tan sólo quinientos metros del epicentro de la explosión– fueron distribuidos entre el Museo de la Bomba Atómica, el Parque de la Paz y las propias dependencias de la catedral.

Por su parte, la iglesia de Kaminoshima, por su situación algo alejada del núcleo urbano de Nagasaki, ha tenido una vida algo menos azarosa aunque, no cabe duda, se trata de una de las más antiguas de Japón y su importancia –sobre todo simbólica– para la ciudad y para el Cristianismo nipón queda fuera de toda duda. Erigida en 1897 –originalmente en madera– se encuentra situada al otro lado de la bahía de Nagasaki, en la ladera de un pequeño monte. Su inmaculado color blanco y la estatua de la Virgen María adyacente al templo sirvieron durante años para saludar a los buques que, prácticamente a diario, entraban en el puerto, indicando a modo de brillante faro que se entraba en aguas de la cristiana ciudad de Nagasaki.

3. La colina de Nishizaka

En la colina de Nishizaka, como hemos visto anteriormente, se produjo el martirio que, en 1597, costó la vida a veintiséis mártires canonizados en 1862 por el papa Pío IX. La prohibición y la persecución del Cristianismo hasta fines del siglo XIX hizo

12. Urakami fue una localidad particularmente castigada por las autoridades shogunales que, entre otras medidas, dispersaron a parte de su población por el resto del país, tratando de desligarles de su comunidad de origen (Schwantes, 1953:123).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que no hubiese reconocimiento alguno, pero la celebración del primer centenario del proceso de canonización de los mártires llevó a la ciudad de Nagasaki y a la Compañía de Jesús a preparar un homenaje que cambió por completo la estructura y disposición de la colina. El lugar fue transformado en parque y se construyeron los tres hitos que actualmente lo forman: el Monumento a los Veintiséis Mártires, el Museo y la Iglesia de San Felipe de Jesús. El parque fue inaugurado oficialmente el día 10 de junio de 1962, cuando el alcalde de Nagasaki descubrió ante un gran número de asistentes el monumento, diseñado por el arquitecto Kenji Imai y con relieves de cada uno de los mártires obra de Angélico Yasutake Funakoshi.

La iglesia, también obra de Imai y claramente inspirada en el estilo de Antoni Gaudí, fue consagrada a la memoria del santo mexicano Felipe de Jesús debido a que, lo hemos mencionado antes, la iglesia de Ōura ya había sido dedicada a los Veintiséis Mártires de Nagasaki. Sus dos altas torres apuntan hacia el cielo como símbolo de la comunicación del hombre con Dios, y en su interior se conservan restos de tres de los santos, los jesuitas Pablo Miki, Jacobo Kisai y Juan Goto, reliquias que habían sido llevadas a Filipinas poco después del martirio y conservadas allí por más de trescientos cincuenta años hasta que se levantó el templo. Muy cerca fue construido el monumento, que se encuentra flanqueado por dos piedras labradas que recuerdan la importancia para la historia de la ciudad del padre Luis Frois. Compuesto por un bloque de piedra granítica de 17 metros de largo por 6 metros de alto, en él se hallan insertadas las figuras orantes de los veintiséis santos realizadas en bronce, individualizadas y con sus nombres inscritos. Bajo la efigie de los santos, siete cruces símbolo del martirio y una frase, en idioma japonés, extraída del capítulo 8, versículo 34 del Evangelio según San Marcos: *«si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame»*.

No obstante, el elemento que consideramos más destacado, debido a los tesoros que alberga en su interior y a los esfuerzos que fueron necesarios para su fundación es el Museo de los Veintiséis Mártires.[13] Entre las piezas que forman su colección, que a simple vista puede parecer heterogénea, hay algunas de gran antigüedad. Es el caso de dos cartas: la primera de San Francisco Javier, el apóstol de las Indias, fechada en Amboina en 1546 y que, aunque no está directamente referida a Japón, constituye un documento inestimable; la segunda, obra de Julián Nakaura Jingoro, jesuita japonés fallecido en un nuevo martirio en Nishizaka, el 21 de octubre de 1633, junto con otros compañeros. Igualmente valioso resulta un edicto original de 1682, realizado en madera, que establece la prohibición del Cristianismo y ofrece recompensas a aquellos que den información sobre sacerdotes o fieles. Podríamos ofrecer muchos más ejemplos, pero únicamente mencionaremos un bello antifonario en pergamino del siglo XV, una piedad en madera del siglo XVI, atribuida a Juan de Juni, o una escultura de la Virgen del Pilar tallada en alabastro en España, en el siglo XVII (Nihon; 1992:11, 15, 28, 36, 43), algunas de las razones que podemos ofrecer para que, aquellos que visiten la ciudad, decidan acudir al parque de Nishizaka y descu-

13. La dirección original del Museo de los Veintiséis Mártires fue encargada al jesuita sevillano Diego Pacheco (1922-2008), autor de un sinnúmero de publicaciones que giran en torno a la ciudad de Nagasaki y el martirio, tanto en castellano como en japonés. En 2004 fue sustituido al frente de la dirección por el también jesuita Renzo de Luca, quien actualmente sigue dirigiendo el museo y que igualmente es autor de numerosas obras sobre el Cristianismo japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

brir el valioso trabajo de recuperación del pasado histórico de Nagasaki realizado tanto por la ciudad como, en este caso particularmente, los miembros de la Compañía de Jesús que desde hace varios años realizan su labor pastoral en Japón.

4. La iglesia de Santo Domingo

La iglesia y seminario de Santo Domingo es, al mismo tiempo, uno de los lugares más interesantes y más desconocidos de toda la ciudad. En 1609, expulsados los dominicos de Satsuma, el padre Francisco Morales decidió trasladar los restos de la iglesia de Kyodomari al barrio de Katsuyama, en Nagasaki (Pacheco; 1977:67). Apenas cinco años después de la fundación, la iglesia fue derribada con motivo de la prohibición del Cristianismo, y la estatua de la Virgen María que se conservaba en su interior fue enviada a Manila, donde todavía hoy se conserva. Constituye la única iglesia de periodo Edo cuyos restos aún se conservan en Japón, y ello fue posible gracias a los trabajos arqueológicos realizados por las autoridades. El museo fue abierto al público en 2004, mostrando una serie de estructuras y artefactos de época Edo. Junto con las estructuras de habitación y varios pozos se encontraron restos de tejas –caracterizadas por estar decoradas con cruces florales, propias de lugares de enterramiento cristiano–, reliquias, cruces y medallas que se exhiben en un espacio reservado para la exposición permanente de estos restos.[14]

El lugar se puede recorrer a través de una pasarela elevada que dirige al visitante a lo largo de un espacio rectangular, jalonado por hitos correctamente marcados mediante cartelas informativas escritas en japonés. La primera estación ofrece los restos de un gran basamento de piedra, cuyo propósito permanece desconocido actualmente. En este espacio, se encontró una gran cantidad de piezas de cerámica y tejas, así como la estructura de lo que, en su tiempo, debió de ser una escalera que permitía comunicar con una estancia superior. A su lado, los restos de un pavimento de estilo ibérico datado en el siglo XVII, y cuya característica principal es la uniformidad de la distribución del empedrado. La presencia de pozos constituye una de las particularidades del sitio. Existen dos de ellos actualmente visitables: uno cuyas piedras fueron empleadas una vez destruida la iglesia para la construcción de la casa del magistrado local, y otro de mayor interés porque, realizado en sillería con sus piedras colocadas en forma circular fue el utilizado por la comunidad para la extracción de agua.

La última de las estructuras que se puede encontrar en el sitio arqueológico es un claustro que, con un ancho constante, rodeaba el edificio principal de la iglesia. Este claustro se encontraba cubierto por un tejado independiente que servía para evacuar el agua de la lluvia y que coincide con la descripción que el padre Pacheco ofreció sobre este templo (Pacheco; 1977:66-67).

14. Junto a las estructuras y artefactos pertenecientes a la iglesia de Santo Domingo existen otros de época posterior: la familia Suetsugu, cuyo periodo de supremacía en Nagasaki duró hasta 1676, construyó su residencia sobre sus restos, empleando los materiales del destruido templo. Ésta fue sustituida por los Takagi hasta la conclusión del periodo Edo, y por ello el sitio arqueológico aún conserva algunos objetos de las dos etapas. Por esa misma razón, el gran incendio ocurrido en 1663 es visible en el corte arqueológico que se ofrece al público en el interior del museo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

5. Conclusiones

Hemos tratado, a través de este breve trabajo, ofrecer un panorama general de la relación que la ciudad de Nagasaki tuvo a lo largo de su historia con el Cristianismo, así como dar algunos ejemplos vivos de los restos que de ese pasado pueden ser rastreados hoy en día en las calles de la ciudad. Primero a través de sus iglesias, y segundo destacando dos hitos que consideramos especialmente significativos: el parque de Nishizaka y la iglesia de Santo Domingo. El primero, por constituir un lugar único en su especie en un país donde el Cristianismo es una religión minoritaria, y el segundo por ser el único resto arqueológico cristiano de época Edo que hoy en día se conserva en el país nipón. Esperamos que, de esta manera, hayamos logrado dar una pequeña idea de la importancia que las autoridades civiles y religiosas de la ciudad de Nagasaki han dado a la recuperación de un pasado que, aunque corto en el tiempo, tuvo una gran importancia para el nacimiento y desarrollo de la ciudad, y esperamos igualmente haber contribuido a rendir homenaje a una labor que, sin duda, ha sido posible sólo gracias a los esfuerzos de dichas autoridades y de numerosos particulares.

Bibliografía

BARÓ, Xavier (2010), “Redescubriendo a Diego Luis de San Vítores (1627-1672): su actitud ante los nativos de Las Marianas y su obra sobre San Francisco Javier (1661)”, *Revista Española del Pacífico*, nº 23, pp. 13-29.

COELLO, Alexandre (2011), “Colonialismo y santidad en las islas Marianas: la sangre de los mártires (1668-1676)”, *Hispania Sacra*, nº LXIII, pp. 707-745.

HALL, John W. (2002), *El Imperio Japonés*, Madrid, Siglo XXI.

LEHMANN, Jean-Pierre (1979), “French Catholic Missionaries in Japan in the Bakumatsu and Early Meiji Periods”, *Modern Asian Studies*, nº 13, pp. 377-400.

NIHON NIJŪROKU SEIJIN KINENKAN (1992), *Twenty Six Matyrs Museum Catalogue*, Nagasaki, Nihon Nijūroku Seijin Kinenkan.

PACHECO, Diego (1973), *El Hombre que Forjó a Nagasaki. Vida del P. Cosme de Torres, S. J.*, Madrid, Apostolado de la Prensa.

PACHECO, Diego (1975), *Daimyos y Cristianos: Notas a un encuentro*, Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, nº 11, pp. 7-39.

PACHECO, Diego (1977), *Iglesias de Nagasaki durante el “Siglo Cristiano”, 1568-1620*, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº 13, pp. 49-70.

RIBEIRO, Madalena (2007), “Gaspar Vilela. Between Kyūshū and the Kinai”, Bulletin of Portuguese-Japanese Studies, nº 15, pp. 9-27.

SCHWANTES, Robert (1953), “Christianity versus Science. A Conflict of Ideas in Meiji Japan”, *The Journal of Asian Studies*, nº 12, pp. 123-132.

TANAKA, Manabu (2004), *Iseki kara mita Edo Jidai no Nagasaki to kyōkai*, Nagasaki, Nagasaki Shi Kyōiku Īnkai.

THURNBULL, Stephen (1998), *The Kakure Kirishitan of Japan: A Study of Their Development, Beliefs and Rituals to the Present Day*, Richmond, Japan Library.

Machida Hisanari y su papel en la creación del patrimonio histórico-artístico japonés. Construyendo la identidad nacional en el período Meiji

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Daniel Sastre de la Vega
Universidad Autónoma de Madrid

Palabras clave: Machida Hisanari, Leyes de protección del patrimonio, Tesoro nacional, Museo Nacional de Tokio.

Resumen: Machida Hisanari es una de las figuras clave dentro de las élites gobernantes del período Meiji para entender la aparición de una conciencia, y posterior legislación, de protección del patrimonio histórico-artístico en Japón. Noble de origen samurái que acabaría convirtiéndose en una de las figuras más destacadas del nuevo orden instaurado tras la caída de la familia Tokugawa, desde su posición como director del Ministerio de Educación diseñaría las primeras instituciones y leyes dedicadas exclusivamente a la recopilación, conservación y difusión del patrimonio artístico japonés.

A él se debe el impulso por las campañas de investigación del patrimonio que se realizaron en las primeras décadas del periodo Meiji para inventariar obras artísticas que se consideraban necesarias para articular un relato de la nación japonesa. Asimismo, entendió la necesidad de que los ciudadanos de la incipiente nación-estado moderna de Japón se reconocieran en aquellos productos culturales codificados como nacionales, depositarios de una tradición milenaria específicamente nativa que contribuían a la construcción de una identidad única propiamente japonesa y compartida a lo largo del país.

Keywords: Machida Hisanari, Heritage protection laws, National Treasures, Tokyo National Museum.

Abstract: Machida Hisanari is one of the key figures within the Government elites of the Meiji period in order to understand the appearance of a conscience, and ulterior legislation, of historic-artistic heritage in Japan. Noble of samurai origins, he will end up becoming one of the most significant figures within the new instituted order after the fall of the Tokugawa family, from his position as director of the Ministry of Education he will design the first institutions and laws aimed exclusively to the compilation, preservation and diffusion of the Japanese artistic heritage.

He is the person to whom we owe the push for the heritage research campaigns, hold in different years during the first decades of the Meiji period in order to record those artistic works, which were considered necessary to articulate a narrative of the Japanese nation. Likewise, he understood the need for the citizens of the newly created Japanese nation-state to recognize themselves in those cultural products, coded as national, holders of a millenary tradition, specifically native which helped the construction of a unique identity, clearly Japanese, and shared along the archipelago.

1. Historia del Arte y Modernidad en Japón

La historia del arte japonés durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se ha de analizar dentro del contexto de internacionalización,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

industrialización y occidentalización que marcan los ejes de la modernidad en el país (H. Nara, 2007). El surgimiento del concepto mismo de "arte" obedece a diversas estrategias de legitimización de una ideología de estado-nación donde se construye un pasado común para todos los habitantes del territorio. A pesar de darse en un entorno que estaba caracterizado precisamente por todo lo contrario, una extrema heterogeneidad que iba desde el clima hasta el propio lenguaje en que se expresaban los futuros súbditos del Imperio japonés (H. Befu, 2001).

Entre los años que van desde la llegada de la embajada americana encabezada por el comodoro americano Matthew C.Perry (1794-1858) en 1856 a la bahía de Edo, y la firma de la paz de Port Arthur en 1905 - en que Japón, ya rebautizado como tal y añadiendo el prefijo de "Imperio", muestra ante un asombrado Occidente su poder como potencia regional - se produjo un proceso de modernización acelerado que afectó a las estructuras sociales, políticas y culturales de todo el país (Jansen, 2002). Jalonado por una serie de hitos legislativos (promulgación de la Constitución en 1888) el Gobierno Meiji se articuló por medio de Ministerios al estilo occidental, dotándolos generosamente, y mediante un simple proceso de ensayo y error, fusionando, eliminando o creándolos de nuevo de acuerdo con el contexto político del momento. Tras la Restauración Imperial la primera gran ocasión de presentarse en el plano internacional como un nuevo estado se producirá con su participación –con el envío de una delegación y multitud de productos– a la Exposición de Viena de 1873 donde se procederá a inaugurar en el plano internacional la legitimidad del nuevo Gobierno.

Lo que aparentemente no tiene más relación con el mundo de la historia del arte que el envío de artefactos que entrarían en una determinada sección expositiva, se convertiría en el momento de aparición de un nuevo vocablo que traería consigo toda una serie de implicaciones que cambiaría la faz del panorama artístico japonés según se había entendido hasta la fecha. Dicho vocablo es la palabra *bijutsu* (美術) que se acuña como un neologismo en este año. De un modo análogo a múltiples procesos que se producen durante el período Meiji, el origen de esta denominación surge de la necesidad de traducir lo que en Europa se incluye dentro de la categoría de artesanías, en inglés *arts and crafts*, y en alemán *kunst* que de hecho es el término del que derivó la palabra *bijutsu*.

Satō (2011) ha discutido en profundidad los orígenes de esta palabra que los japoneses tuvieron que condensar en la asociación de dos caracteres que denotasen tanto el concepto de una belleza ideal, inspiradora de las más altas emociones y otro que denotase la destreza técnica que incluyese de hecho, a la mayoría de objetos que decidieron enviarse a Viena.

2. Machida Hisanari y el simbolismo de los museos

Frente a las narrativas que priman la figura de un número muy reducido de personas como los catalizadores de los cambios culturales que se produjeron en Meiji, personalizando en exceso lo que en realidad se ha demostrado que responde a la interacción de un gran número de personas, instituciones gubernamentales y culturales, así

como de los influyentes medios de comunicación que se crean en Meiji, la historiografía artística ha comenzado a revalorar el papel de muchos de los burócratas que gracias a sus gestiones y presiones consiguieron que se asegurasen desde el gobierno la financiación y compromisos para sustentar las diferentes empresas culturales de la época.

Una de las figuras que ha visto su importancia reevaluada ha sido Machida Hisanari (町田久成 – 1838-1897; figura 1)[1]. Político con una biografía de gran atractivo ya que desde muy joven tuvo la oportunidad de viajar al extranjero en una época en que todavía estaba castigado con la pena capital. De hecho, sería de forma furtiva que saldría del país en compañía de otros diecinueve compañeros para visitar Europa bajo el patrocinio del clan Satsuma, enemigos a ultranza de la familia Tokugawa en el poder en aquel momento, y que aprovecharían para entender la posición de ventaja militar e industrial de las potencias occidentales del siglo XIX sobre Japón en caso de un hipotético conflicto bélico[2]. Lo más interesante de este periplo sin embargo no serían las visitas guiadas a los símbolos de la industrialización que se podían ver en Inglaterra, Francia o Prusia sino su contacto con dos de los lugares culturales más característicos del siglo XIX: las exposiciones universales y los museos que encuentra en cada una de las capitales.



Figura 1. Machida Hisanari.

En Londres, su lugar de residencia, sería el Museo Británico la institución que más impresionaría a Machida. Recordemos que en el momento en que cruzó el umbral del edificio que lo albergaba en el barrio de Bloomsbury, la institución ya contaba casi con cien años de historia, habiendo sido el primer museo nacional público del mundo[3]. De relevancia para las posteriores experiencias culturales de Machida a su regreso a Japón sería la del carácter global de lo que se exhibía en el museo. Monumentos egipcios, romanos, mesopotámicos se mostraban dentro de sus galerías junto con artefactos traídos de las islas del Pacífico. En aquellos años todavía gran parte de la colección de objetos relacionados con las ciencias naturalesse mostraban en el mismo

1. Escasea su presencia en fuentes inglesas siendo la referencia más extensa las notas finales del libro de D. Satō (2011:62-63). Sin embargo, en las fuentes japonesas es una figura muy estudiada. Véanse: Ch. Yoshida (2011) o la monografía sobre su figura de H. Seki (2005).

2. El plan original habia dispuesto que se realizasen informes sobre la marina britanica, su maquinaria naval, las ciencias militares, literatura y medicina. Sin embargo, y debido a la ignorancia del idioma inglés solo serían aceptados como oyentes de las clases de derecho en el London University College (H. Seki; 2005:7-8).

3. El Museo Británico se abrió al público el 15 de enero de 1759; tenía exactamente 96 años para la fecha en que llegó Machida (D. Cash; 2002). También tendría oportunidad de conocer el Louvre en su visita a París.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

recinto contribuyendo a la idea enciclopédica que el museo representaba. Un lugar donde el conocimiento se entendía como la mejor herramienta del Estado para sustentar la civilización y la legitimización para sus operaciones políticas.

Un aspecto más que conviene destacar de este primer contacto con los museos europeos y Machida es el entendimiento de la visión (y el ojo como su órgano ejecutor) como el sentido por excelencia del positivismo decimonónico. Y en el museo se consagra con la instauración de las vitrinas expositivas. Muros transparentes de cristal que significan a los objetos expuestos que impiden al resto de los sentidos interactuar a excepción de la vista y que se convierten en preludio de un intercambio cultural e intelectual[4].

En el año 1867 Machida tuvo la oportunidad de visitar la Exposición Universal de París. Segunda exposición universal que celebraba la ciudad tras la primera del año 1855, se concibió desde el principio como un gran acto político de consagración del II Imperio Francés y a su clausura fue declarada como la mayor exposición celebrada hasta aquel momento. Las exposiciones universales suponían una auténtica declaración de poder político por medio del despliegue de los avances tecnológicos, industriales y artísticos de todos los países participantes. Las potencias coloniales se aseguraban de traer artefactos y productos de cada una de sus posesiones de ultramar más remotas para impresionar al visitante con el poder omnímodo de sus gobiernos. Frente a los súbditos de potencias extranjeras servía como un poderoso elemento de disuasión en los complicados pactos de poder que recorrían Europa y por ende, el mundo del momento.

En este escenario de cara al público Japón se presentó por primera vez tras su apertura al comercio exterior mostrando diferentes aspectos de sus industrias. El aspecto más llamativo es que la muestra tenía por un lado a los representantes oficiales del gobierno en el poder, el shogunado Tokugawa, y por otro, representantes de los dominios de Satsuma y Saga –oponentes políticos del régimen– sin duda transmitiendo una imagen de la fragilidad política y social que se estaba dando en esos momentos en el archipiélago. Noticias de la importancia de las exposiciones universales habían llegado a Japón y se había entendido la importancia estratégica de presentarse como los representantes legítimos de la nación frente al mundo.

Múltiples aspectos como las innovaciones tecnológicas que se presentaron en la exposición (electricidad, fotografía…) terminaron de convencer a las fuerzas opositoras del shogunato a la necesidad de cambiar el sistema político de Japón para lograr resistir al empuje de las potencias occidentales sustentadas en una poderosa industrialización.

Sin embargo, a Machida lo que le impresiona es el poder de atracción y seducción que los productos parecen tener sobre las personas que atienden los pabellones japoneses de la exposición. De hecho, hemos de recordar que será a partir de esta exposición que la pasión por los objetos japoneses, y en particular, las estampas japonesas, comience a surgir en Francia y a partir de ahí se propague vertiginosamente por todo el continente. El fenómeno que luego se bautizará como Japonismo tuvo en las piezas expuestas durante la exposición su origen primigenio. La capacidad que poseen estas pro-

4. En relación al ámbito japonés la obra de referencia es del autor Kitazawa (北沢憲昭, 1989).

ducciones artísticas de asociarse con los países y clasificarles en posiciones superiores o inferiores dentro de una clasificación de naciones civilizadas impresiona al joven Machida y se verá reforzado tras su contacto con los grandes museos europeos que visita.

Los museos de las dos grandes potencias coloniales del momento, El Louvre de Francia y el Museo Británico de Gran Bretaña, marcan a Machida con sus discursos narrativos de la nación-estado. Una descripción de cada país en la que no solamente se incluyen a aquellos ciudadanos que residen en las circunscripciones geográficas que lo delimitan –incluyendo a sus regiones de ultramar– sino también a aquellos que siglos atrás lo habitaron y con los que se establece un nexo común. Se establece una continuidad entre aquellos habitantes que se describen como antepasados y los nuevos ciudadanos que heredan unos rasgos comunes imaginados.

Lograr que esta presunción sea efectiva era una tarea que se ideó basada en varios pilares, sin embargo, muchos de ellos tenían como premisa básica la igualdad de todos sus agentes. Una existencia aparentemente heterogénea y diferente que el discurso homogeneizaba y agrupaba en elementos fácilmente reconocibles por la comunidad. Esto tuvo como consecuencia el acallamiento de todos aquellos planteamientos que enfatizasen la diferencia como elemento de independencia. Los museos jugaron un importante papel dentro de esta estrategia política por medio del planteamiento de una narrativa continua desde un pasado remoto –mítico– hasta el presente en la que se presuponía la existencia de una nación, por ejemplo, Gran Bretaña, y la existencia desde los tiempos de los romanos de un espíritu propio, no continental, que se iba heredando siglo a siglo en sus gentes y que explicaba la prodigiosa posición de poder de las islas en el siglo XIX dominando los mares, sometiendo a imperios ancestrales (China) e imponiéndole sus condiciones y sus productos comerciales.

3. Las primeras leyes de protección del patrimonio histórico-artístico

Machida regresó tras un período de dos años en Europa a Japón coincidiendo prácticamente con la caída del régimen Tokugawa y la instauración de un nuevo orden imperial basado en los modelos políticos europeos. La nueva era Meiji (1868-1912) comenzaba su andadura y demostraría que había entendido bien los múltiples aspectos que sustentaban la construcción de un Estado Moderno. Una de las primeras revoluciones institucionales fue la creación de seis ministerios. Tres de ellos verían la promoción de las artesanías y las manufacturas como vitales para el desarrollo económico del país: el Ministerio de Industria, el Ministerio del Interior y el Ministerio de Agricultura y Comercio.

Machida fue designado en un primer momento a otro de los ministerios, el de Asuntos Exteriores (1868) como *daijō*, oficial superior administrativo, y trasladado en septiembre de 1870 en el mismo cargo pero en el Ministerio de Asuntos Académicos (*daigaku*). Cuando en el año 1871 se produjo la creación del Departamento de Museos dentro del Ministerio de Educación se le transfirió allí y pasó a encargarse de la supervisión de diferentes muestras como la famosa Exposición en el templo confuciano

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de Yushima Seidō (湯島聖堂) en Tokio de 1872 que comentaremos más adelante (Ch. Yoshida; 2011:15). Desde su entrada en este departamento Machida se propuso imitar las legislaciones de protección de todas aquellas antigüedades que se habían venido acumulando a lo largo de los siglos.

En 1871 Machida presentó al Gran Consejo de Estado del Gobierno Meiji la propuesta de creación de un gran museo nacional que demostrase la gloriosa historia del pueblo japonés a sus ciudadanos y que transmitiese el orgullo por la nación y el emperador a generaciones venideras. Dentro de ese memorándum se proponía la edificación de un edificio que contuviese los principales objetos de las colecciones gubernamentales para ponerlas a disposición de los ciudadanos y para protegerlos de circunstancias históricas que pudiesen hacerlas peligrar[5]. Cada administración territorial local debía tener como su prioridad más acuciante la recolección y copia de los objetos artísticos existentes en su zona jurisdiccional (Ch. Yoshida; 2011:16).

No se ha conservado el nombre de los proponentes pero se considera que el autor fue Hisanari que es el que estaba al tanto de las leyes de protección de los bienes culturales de los países desarrollados de Occidente. En mayo de 1871 se proclama la directiva titulada "Edicto de preservación de antigüedades y objetos antiguos" (*Koki Kyubutsu Hozonkata* – 古器旧物保存方) donde se estipulaba que se envíase un informe con las treinta y una piezas más importantes de cada región, incluyendo esculturas budistas, pintura, caligrafía y antigüedades (Ch. Yoshida; 2011:16). Además, se envió a las diferentes regiones a un funcionario para que supervisase dicha labor. No queda ningún material que nos permita conocer al detalle los resultados de esta directiva pero una de las consecuencias del edicto fue que en septiembre de ese mismo año se estableció la Agencia de Museos (*Hakubutsu-kyoku* – 博物局) y se creó una pequeña galería en uno de los edificios del santuario de Yushima Seidō donde se depositaron tanto antigüedades como objetos naturales. En marzo del año siguiente, 1872, se celebraría en este lugar la primera "Exposición" (*hakurankai* – 博覧会) de Japón. Allí se expondrían los objetos que posteriormente se enviarían a la Exposición Universal de Viena, y que eran los artefactos reunidos por Hisanari: objetos naturales, industriales, artesanales y antigüedades que se mostraron a todo el público (H. Seki; 2005:76-78). Hisanari formó un equipo de especialistas para llevar a cabo esta exposición, solicitando en concreto la ayuda de dos especialistas. Uno sería el botánico y naturista Itō Keisuke (伊藤圭介– 1803-1901), quien había cumplido un importante papel en la organización de exposiciones centradas en ejemplos botánicos y animales de interés conocidas como *bussankai* 物産会[6]. El otro especialista era un anticuario, Ninagawa Noritane (蜷川式胤 – 1835-1882) junto con el que se comenzará a planear el esta-

5. Claro referente a su pasado cercano donde se destruyeron y quemaron gran cantidad de tesoros por guerras civiles o campañas de destrucción patrimonial como el movimiento *haibutsu kishaku* 廃仏毀釈 –"Destruir el Budismo, eliminar a Shâkyamuni"– que provocaría la desaparición de gran cantidad de artefactos budistas.

6. Estos encuentros se habían registrado ya desde 1757 en Edo y mostraban uno de los orígenes de la tradición local de exposiciones de rarezas botánicas donde también se incluían objetos arqueológicos. (P. Bleed; 1989).

blecimiento de un gran museo en Ueno y la protección de las antigüedades como una medida de protección cultural.

Al terminar la exposición, en mayo de 1872 y durante un periodo de cinco meses, siguiendo el consejo de Machida y Nanigawa Noritane, el gobierno comenzó la campaña de registro de bienes culturales de templos y santuarios a nivel nacional. Producto de la cual surgió el documento conocido como "La investigación Jinshin" (壬申調査・検査)[7] que fue la primera investigación estatal seria de los bienes culturales del país. Machida y Ninagawa la hicieron junto con un miembro del Ministerio de Educación, Uchida Masao (内田正雄 – 1838-1876), el miembro de la Agencia Imperial Seko Nobuyo (世古延世–1824-1876), los pintores Kishi Kōkei (岸光景 – 1840-1922) y Takahashi Yuichi (高橋由一 – 1828-1894), el anticuario y pintor Kashiwagi Masanori（柏木政矩 – 1841-1898) y el fotógrafo Yokoyama Matsusaburō (横山松三郎 – 1838-1884) (Ch. Yoshida; 2011:16). Sorprende observar como Machida incorporó al equipo de especialistas a un fotógrafo ya que atestigua el reconocimiento que se le daba a este nuevo medio como herramienta de documentación y que posteriormente se convertiría en el vehículo de transmisión del patrimonio del reciente Estado Meiji a sus ciudadanos. Sin embargo, consciente de las limitaciones del medio, Machida se aseguró de traer con él a pintores que ejecutasen bocetos a color de los objetos, desde diferentes ángulos y que no requerían de los largos tiempos de exposición de la fotografía temprana[8]. Durante dos semanas irían desde el castillo Tokugawa de Nagoya hasta el Palacio Imperial de Kioto, pasando por Villa Katsura y encaminándose después a Nara donde inspeccionarían el templo de Tōdai-ji y su repositorio imperial, Shōshō-in, y el templo de Hōryū-ji, además de las colecciones privadas de familias importantes de la zona. En total se registraron en este primer estudio unas doscientas obras (H. Seki; 2005:80).

Esta campaña de investigación no fue tan sólo de investigación sobre las antigüedades, sino que tenía como uno de sus objetivos notificar y prohibir la compraventa fraudulenta de antigüedades por parte de particulares y templos y santuarios. Trasladar los tesoros a los lugares de exposición incipientes del gobierno (futuros museos) poniéndolos al acceso del público, así como realizar copias fieles de algunos de ellos. Esta notificación, se les hizo llegar a muchos de los propietarios por medio de la nueva legislación de protección de los bienes culturales y dejando claro que su exportación al extranjero o destrucción quedaban penadas y recaería sobre ellos todo el peso de la ley.

4. La creación del primer museo nacional de Japón

Como hemos comentado, en el año 1873 se celebró la Exposición Universal de Viena, para la que ya se venían preparando diversas cuestiones incluyendo la exposición de los artefactos que se iban a enviar a cargo de Machida y su equipo en el

7. Denominada así por su fecha en el calendario tradicional japonés.

8. Estos encuentros se habían registrado ya desde 1757 en Edo y mostraban uno de los orígenes de la tradición local de exposiciones de rarezas botánicas donde también se incluían objetos arqueológicos. (P. Bleed; 1989).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

santuario de Yushima Seidō. Se nombró también a otro grupo de funcionarios oficiales encabezados por el brillante político (y futuro ministro) Ōkuma Shigenobu (大隈重信–1838-1922), que presidiría una Secretaría de la Exposición Austriaca a la que se asignó un terreno perteneciente al Ministerio de Asuntos Exteriores en el Parque de Hibiya, en la ciudad de Tokio como base operativa. Su función era la de elegir las obras que se enviarían definitivamente a Viena. Junto a él estaba el oficial Sano Tsunetami (佐野常民 –1822-1902) que de un modo independiente a Machida también estaba proponiendo la creación de un gran museo, pero en su caso con una vertiente industrial mucho más acusada. Sano era de Saga, y también había viajado por Europa y acudido en 1867 a la Exposición Universal de París[9]. Con anterioridad, pero especialmente tras su finalización, elevó informes al Ministerio proponiendo que sería adecuado establecer un gran museo que albergase ejemplos de tecnología y productos industriales, imitando al existente en South Kensington en Londres (donde se exponían los avances industriales y las maravillas naturales). Proponía que se construyese en la montaña de Ueno.

También fue en 1873 cuando se estableció el Ministerio del Interior, con Ōkubo Toshimichi (大久保利通–1830-1878) como su nuevo ministro. Como Machida, Ōkubo provenía de Kagoshima y también había viajado por el mundo, quedando impresionado con las instituciones de los museos y bibliotecas públicas y su carga simbólica de prestigio nacional. Desde su posición como ministro avanzó los planes de establecer un museo y una feria industrial. En marzo de 1875, la Agencia de Exposiciones pasó a ser competencia del Ministerio del Interior y su museo se convertiría en el Museo del Ministerio, y en 1876 prepararon la participación en la Exposición Universal de Philadelphia. Como responsable máximo de este museo nombrarían a Machida, trayéndolo así a su ministerio. Machida desempeñaría este cargo hasta 1881 con gran dedicación, coleccionando, compilando, y siempre bajo su concepción de crear una institución como el Museo Británico en Japón.

A nivel de legislación protectora de los bienes culturales, en abril de 1875, la totalidad de los tesoros incluidos en el Shōshō-in pasaría a ser jurisdicción del Ministerio del Interior y se redactó una ley que cedía a perpetuidad sus contenidos. En esa ocasión, los templos y santuarios de la región de Kinai que estaban en una situación de total desamparo y ruina vendían sus bienes, y se dio una situación de competencia con los extranjeros con gran capacidad adquisitiva y de ahí que se quisiese pasar una ley cuanto más rápido para protegerse de la esquilmación de los tesoros nacionales. Se ordenó la construcción de un almacén para el Shōshō-in así como almacenes para los otros templos y santuarios cubiertos por la ley. A los funcionarios de museos o gente relacionada con los templos y santuarios se les ordenaba que vigilasen los tesoros bajo su responsabilidad y rindiendo cuentas a la autoridad central sobre el estado de su preservación. Aunque no se podía ejercer de un modo infalible, Machida y otros oficiales realizarían visitas de trabajo regularmente a las zonas más interesantes.

9. Denominada así por su fecha en el calendario tradicional japonés.

Sin embargo, esta nueva legislación no se llevaría a la práctica hasta la década de los años ochenta del siglo XIX cuando bajo el impulso de Kūki Ryūichi (九鬼隆一–1852-1931) y de Ernest Fenollosa (1858-1908) se lleve adelante la Ley de Protección de los Templos y Santuarios Antiguos y se establezca el sistema de las Propiedades Culturales Importantes. Por otra parte, en la montaña de Ueno que se había elegido desde muy temprano por Machida para convertirse en el lugar donde edificar el museo que, en su caso, imitase al Museo Británico en Japón. Machida, en junio de 1873, ya muy pronto, elevó una petición para construir una biblioteca y un museo sobre los restos del Templo Kaneiji de Ueno. No está muy claro qué relación tiene esto con las actividades de Sano Tsunetomi pero, teniendo eso en cuenta, en 1875 salió una orden del Ministerio del Interior titulada "Ordenanza sobre el establecimiento de un Museo en la Montaña Higashi-hiei" (Ueno), que luego junto con otra ley de 1876 otorgaba 29.800 metros cuadrados de terreno de Kaneiji para establecer el museo, además, según la petición de Machida, se ampliaba a toda la montaña de Ueno (sin la parte del Ministerio del Interior) Machida fue capaz de lograr esto por su cercana relación con el Ministro Ōkubo Toshimichi, al haber colaborado con su idea de establecer una Exposición Industrial Doméstica que luego se transformaría en las instalaciones del museo.

En agosto de 1877 en la montaña de Ueno se inauguró la Primera Exposición Industrial Doméstica[10]. Ōkubo Toshimichi la inauguró como presidente, y desplegaba una muestra de las mejores piezas industriales y artísticas de todo el país. 454.168 personas fueron a verla con una media diaria de 4588 visitantes (T. Kuni, 2004). En este momento se construyeron dos edificios, el *Bijutsukan* (美術館) y el *Kikaikan* (器械館) que luego utilizará Machida como anexos a su museo. Tras la clausura de la exposición, en octubre, se aprobó por parte del Gobierno el establecimiento de un museo de nueva planta con un presupuesto de 100.000 yenes y como arquitecto el *oyatoi* Joshia Conder (1852-1920); en marzo de 1878 comenzaron las obras (A. Tseng; 2008). El edificio se terminó en enero de 1881 y en marzo abrió sus puertas como galería de arte para albergar la Segunda Exposición Doméstica Industrial.

El Museo de Ueno tenía dos plantas y estaba cubierto de tejas. Ocupaba una superficie de 724 tsubo y tenía 30 salas de exposición. En el momento de inauguración como museo en marzo de 1882 poseía una colección de 71362 objetos naturales, 4960 industriales, 13.830 artesanales, 1900 artísticos y 11619 históricos (Ch. Yoshida; 2011:25). Como se puede observar difería considerablemente del actual Museo Nacional de Tokio que se centra solamente en la preservación y colección de objetos artísticos antiguos. Esto se debe a que estaba mostrando una solución a medias entre la concepción de museo de Machida (más cultural) y la de Sano Tsunetomi (más industrial). También tenía muchos de los objetos que posteriormente se designarían como Tesoros Nacionales o Propiedades Culturales Importantes. Machida acabaría donando a la colección muchas de las antigüedades que había costeado de su propio bolsillo. También sabemos que llevaría en varias ocasiones objetos de su colección a la Escuela de Bellas Artes de Tokio para enseñárselo a los alumnos (Ch. Yoshida; 2011:25). A pe-

10. El documento puede consultarse en la página web del Museo Nacional de Tokio.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

sar de su dedicación, en octubre de 1882 se destituyó a Machida de su posición como director del museo debido a las veleidades políticas existentes en el gobierno. El cargo de director del museo se convertiría en una designación política que provocaría que se diese una sucesión ininterrumpida de diferentes nombres en el cargo.

Tras su cese Machida no quiso volver a la esfera política y de hecho aprovecharía esta coyuntura en su vida para convertirse en monje tras unos años de preparación. Sin embargo continuaría activo en los círculos intelectuales de Tokio. El 15 de septiembre de 1897 fallecía y se le recuerda en una estela en el Museo Nacional de Tokio como el primer director de la institución. Su papel como pionero e impulsor de leyes protectoras del patrimonio cultural japonés es indiscutible y sin duda, merece mayor detenimiento en posteriores publicaciones.

Bibliografía

BEFU, Harumi (2001), *Hegemony of Homogeneity. An Anthopological Analysis of Nihonjinron*. Melbourne, Trans Pacific Press.

BLEED, Peter (1989), "Almost Archaeology: Early Archaeological Interest in Japan". En: PEARSON, Richard. *Windows on the Japanese Past*. Michigan, University of Michigan, Center for Japanese Studies.

CASH, Derek (2002), *Access to Museum Culture*. *The British Museum from 1753-1836*. Londres, The Trustees of the British Museum.

JANSEN, Marius B. (2002), *The Making of Modern Japan*. Harvard, Belknap Press of Harvard University Press.

KITAZAWA, Noriaki (1989), *El Templo de la Mirada. Apuntes sobre la recepción del "arte"* (眼の神殿「美術」受容史ノート). Tokio, Bijutsu Shuppansha.

KUNI, Takeyuki (2004), "La Apertura de la Era de las Exposiciones" (博覧会時代の開幕). En: MATSUO, Masahito; *La Restauración Meiji y la era de Apertura y Civilización* (明治維新と文明開化). Tokio, Yoshikawa Kōbunkan.

NARA, Hiroshi (2007), *Inexorable Modernity. Japan's Grappling with Modernity in the Arts.* Maryland, Lexington Books.

SATŌ, Dōshin (2011), *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los Angeles, Getty Research Institute.

SEKI, Hideo (2005), *El nacimiento del museo. Machida Hisanari y el Museo Imperial de Tokio* (博物館の誕生-町田久成と東京帝室博物館). Tokio, Iwanami Shinsho.

TSENG, Alice Y. (2008), *The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Natio.* Seattle & Londres, University of Washington Press.

YOSHIDA, Chizuko (2011), *El descubrimiento del "Arte Japonés". La meta de Okakura Tenshin* (「日本美術」の発見。岡倉天心がめざしたもの). Tokio, Biblioteca de Historia Cultural.

Página web del Museo Nacional de Tokio. www.emuseum.jp [27/04/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Empezando desde cero: la musealización del arte moderno en el Japón de postguerra

Isaac Ait Moreno
Universidad Keio, Tokio

Palabras clave: Museología, arte moderno japonés, postguerra japonesa, Hijikata Teiichi, Imaizumi Atsuo.

Resumen: Entre 1951 y 1952 se inauguraron en Japón dos pioneros museos de arte moderno, el Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Kanagawa y el Museo Nacional de Arte Moderno. Se trata de los dos primeros casos nacionales en los que se desarrolla un programa expositivo propio y consagrado a la modernidad, así como una política coleccionista centrada en la historización del arte moderno japonés. Situamos aquí en su contexto la creación de estas dos instituciones y analizamos los planteamientos iniciales de sus primeros responsables, los críticos de arte Hijikata Teiichi e Imaizumi Atsuo.

Keywords: Museology, Japanese Modern Art, post-war Japan, Teiichi Hijikata, Atsuo Imaizumi.

Abstract: Two pioneering museums of modern art were opened in Japan between 1951 and 1952: the Kanagawa Prefectural Museum of Modern Art and the National Museum of Modern Art. These were the very first Japanese cases where modernist and self-managed exhibition programs were consistently held, along with the formation of collections intended to historicize modern Japanese art. This paper presents historical and political contexts to this creation and focuses on the founding principles of the first heads of these two museums, respectively Hijikata Teiichi and Imaizumi Atsuo.

1. El arte moderno y el museo de Meiji a Shōwa

La revolucionaria era Meiji (1867-1912) supondrá la introducción de los conceptos occidentales de arte y museo en Japón. No obstante, el arte que acogerán los museos japoneses fundados antes de la II Guerra Mundial será el de las épocas anteriores a Meiji, exhibido y ensalzado como esencia de la estética japonesa que debía permear las manifestaciones actuales del arte y la industria[1].

En cuanto al arte actual, las autoridades culturales optaron a partir de 1907 por el modelo francés de patronazgo oficial, a través de exposiciones nacionales de bellas artes, donde la obtención de premios suponía la máxima consagración artística. Al mismo tiempo, se fueron formando grupos estables de artistas que organizaban regularmente sus propias exposiciones y que suponían una parte importante del *establishment* artístico. Estos grandes grupos eran artísticamente conservadores y estaban jerarquizados según el tradicional sistema *iemoto* de maestro-discípulo, que enfatizaba una continuidad lineal y ahistórica (Morishita; 2010:50-52).

1. Acerca de los museos nacionales de la época Meiji, es imprescindible la obra de Tseng (2008).

No obstante, otro sector del mundo artístico, compuesto por artistas y críticos independientes, defendía una concepción histórica y dialéctica del arte moderno japonés (Hirayama; 2012:267). Para este sector, la posibilidad de contar con un museo era fundamental en la construcción de la historia de la modernidad artística japonesa, y es aquí donde jugarán su papel los críticos Hijikata Teiichi (1906-1981) e Imaizumi Atsuo (1902-1984).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Hijikata e Imaizumi en la postguerra

Ambos comenzaron su actividad crítica en los años 30, si bien Hijikata la compaginó, durante esa década y la siguiente, con una importante carrera como traductor de obras alemanas que abarcaban campos tan significativos como la estética hegeliana, la crítica literaria marxista o el arte de la India. En 1941 Hijikata publicó la primera versión de su clásica *Kindai Nihon yōga shi* (*Historia de la pintura moderna de estilo occidental en Japón*), en lo que supuso un intento pionero por definir la todavía reciente historia del arte moderno japonés, con un sentido dialéctico evidentemente deudor de sus lecturas hegelianas y marxistas[2]. En este afán por establecer un claro carácter histórico en el arte moderno del país coincidirá con Imaizumi, quien también publicará, ya en la postguerra, monografías sobre el tema.

Será precisamente en la postguerra cuando ambos críticos reciban la oportunidad de llevar a la práctica sus planteamientos a través de las actividades de sus respectivos museos. Debe recordarse aquí que la inmediata postguerra verá reforzar el prestigio público de los intelectuales marxistas o progresistas, como reacción al militarismo nacionalista y derechista que había conducido a la guerra (Koschmann; 1993:397). De ahí que figuras como nuestros dos críticos, públicamente vinculados con círculos izquierdistas (Lucken; 2001:164), pudieran alcanzar posiciones de poder en instituciones públicas, incluso en un momento de creciente conservadurismo en la política nacional. Hijikata e Imaizumi, conscientes de su labor pionera, emprenden en estos años iniciales una labor de presentación de este tipo de museo radicalmente nuevo en Japón, publicando incluso conjuntamente un artículo acerca de las características y objetivos de esta nueva institución cultural (Imaizumi y Hijikata; 1995).

3. La creación del MAMPK y el MNAM

No obstante, antes de entrar a analizar este y otros textos, debemos considerar las circunstancias particulares en las que se decidió crear el MAMPK y el MNAM.

Comenzaremos por el primero en ser inaugurado, el MAMPK, que abrió sus puertas el 17 de noviembre de 1951 con la exposición "Cézanne y Renoir". Sus orí-

2. Según se señala en Hein (2013:357), Hijikata formó parte brevemente de la Yuibutsuron Kenkyūkai (Sociedad marxista para el estudio del materialismo), pero pronto comenzó a definirse a sí mismo como anarquista.

genes se deben a una coyuntura generada por la exposición anual de bellas artes de la prefectura de Kanagawa, carente de un espacio expositivo adecuado. Cuando las autoridades culturales prefecturales indagaron la opinión de críticos y artistas acerca de la selección de tal espacio, surgió la propuesta de crear, en su lugar, un museo de arte moderno. Entre los críticos consultados se encontraba, precisamente, Hijikata Teiichi. El gobernador de la prefectura, Uchiyama Iwatarō, se mostró entusiasmado con la idea, que encajaba muy bien con el nuevo discurso oficial de protección de la cultura (Lucken; 2001:160-161) y el generalizado deseo de modernización "a la occidental" (Gluck; 1993:86). Los presupuestos destinados al funcionamiento del museo no fueron muy generosos, a juzgar por algunas críticas (Yagyu; 1991:26), lo cual ha de entenderse dentro de la precaria situación económica de postguerra. Sí habrá una positiva estabilidad institucional, gracias a la prolongada dirección de Hijikata (1951-1981).

El MNAM, por su parte, no podrá contar tan siquiera con un edificio construido *ad hoc*, sino que tendrá que aprovechar la antigua sede de una productora cinematográfica. También aquí los presupuestos serán escasos, pero el sólo hecho de la creación de este museo marcó una nueva época en la política artística estatal japonesa. Al igual que sucedió en Kanagawa, las autoridades culturales responden aquí a una petición formulada por la sociedad civil, en este caso por la *Nihon Bijutsuka Renmei* (Federación de Artistas Japoneses). Este grupo de artistas se había formado en 1949 y entre sus objetivos, dentro del espíritu democrático de la postguerra, estaba el de una mayor difusión social del arte. En 1950 dirigieron una carta abierta a diversas autoridades políticas en la que exigían la creación de un museo nacional de arte moderno «*tanto para el desarrollo cultural nacional como para atraer a los visitantes extranjeros*». La Comisión de Educación de la Dieta hizo suya esta propuesta y el Ministerio de Educación emprendió la creación del museo, que se inauguraría en diciembre de 1952[3].

El carácter de estos dos museos será definido públicamente por sus respectivos subdirectores, Hijikata e Imaizumi –los directores tenían un papel meramente honorario–, en un proceso de comunicación con el público muy característico del espíritu democrático de la postguerra. Con una notable sintonía entre ambos, que revela su pertenencia a los mismos círculos intelectuales (Lucken; 2001:164), presentarán un modelo explícitamente inspirado en ejemplos occidentales, con interesantes matices propios a los que luego aludiremos. Lo novedoso del modelo en el ámbito japonés suponía, en esencia, la realización de exposiciones programáticas comisariadas por los propios conservadores del museo (figura profesional que no existía hasta el momento) y la construcción de una colección museística de carácter histórico. Si a esto añadimos la explícita intención de influir y educar a la sociedad en la estética moderna, comprenderemos que el ejemplo del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York fue fundamental en los planes museológicos de Hijikata e Imaizumi.

3. Hemos seguido aquí la crónica de la creación del MNAM desarrollada en Kumamoto (2014: 55-57).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Hijikata, Imaizumi y el papel del museo de arte moderno en Japón

Como hemos apuntado, alrededor de las fechas en las que se crearon los dos museos, sus respectivos subdirectores publicaron una serie de textos donde plasmarán sus ideas sobre el museo de arte moderno. El análisis de estos escritos, aparecidos en libros, prensa diaria e importantes revistas de arte[4], nos revelará tanto sus objetivos e intereses como las circunstancias a las que hubieron de enfrentarse a la hora de ponerlos en funcionamiento.

En cuanto al contexto sociopolítico, Hijikata e Imaizumi coinciden en sus críticas a un medio en el que tanto el arte moderno como el propio concepto de museo son incomprendidos y minusvalorados (Imaizumi y Hijikata; 1955:115-116). Así, Hijikata comenta el desdén de los diplomáticos japoneses ante sus credenciales como subdirector del MAMPK (Imaizumi y Hijikata; 1955:115-116) o la campaña del Partido Comunista de Kanagawa en contra de la creación de su museo. Esta campaña concluyó sólo cuando el propio Hijikata acudió a hablar personalmente con los líderes comunistas locales (Hijikata; 1952:36), lo que nos recuerda el particular ambiente intelectual de la postguerra, en el que la doctrina cultural del Partido Comunista, antimoderna, nacionalista y defensora del realismo socialista (Gayle; 2003:55-56), entraba en conflicto con la modernidad vanguardista de intelectuales progresistas como Hijikata (Haryu; 1986:240). Si a esto añadimos que el Partido Socialista se opuso, por su parte, tanto a la creación del MAMPK como a la del MNAM, que consideraba un lujo ante la acuciante escasez de viviendas sociales (Sasaki; 1991:20), podemos entender que los dos subdirectores aludieran al aislamiento al que se enfrentaban al frente de sus museos, que no satisfacían, por otro lado, ni a los vanguardistas radicales ni a los tradicionalistas (Imaizumi y Hijikata; 1955:124).

Los planes de ambos críticos se fundamentan, en primer lugar, en el carácter específico del museo de arte moderno, que consideran esencialmente diferente del tradicional museo de bellas artes. En realidad, el tipo de museo que defendían era también relativamente nuevo en el resto del mundo, pues no se trataba del decimonónico modelo del Museo del Luxemburgo, un mero repositorio de obras recientes en espera de pasar al gran museo de bellas artes. Lo que presentan Hijikata e Imaizumi es fundamentalmente el mencionado modelo del MOMA, en el que el museo se convierte en un militante propagador de la modernidad artística, a través de dos ejes fundamentales. En primer lugar, mediante una colección y una política expositiva que construye una narrativa histórica de la modernidad. Esto suponía una novedad fundamental en el panorama japonés, donde sólo algunos libros pioneros, como el de Hijikata, habían tratado de proponer tal narrativa aplicada al caso nacional. Imaizumi subrayará en una ocasión la función ordenadora, clarificadora e historizadora del museo (Imaizumi y Hijikata; 1955:114), mientras que Hijikata expresará la necesidad de realizar exposiciones individuales (cit. en Sasaki, 1991:21), posturas que iban en contra del sistema artístico japonés del momento, dominado por los grandes grupos de artistas

4. Así, sus comentarios sobre los museos de arte moderno aparecerán en revistas como *Atorie*, *Geijutsu Shinchō* y *Bijutsu Hihyō*.

y sus exposiciones colectivas y ahistóricas (Morishita; 2010:89-93). El segundo eje del museo, siguiendo de nuevo el modelo del MOMA, debían ser las adquisiciones y exposiciones del arte más novedoso de la actualidad. Según señala admirado Imaizumi, el MOMA, en su relación con el arte actual, 《*no sigue la opinión pública o la crítica artística establecida, sino que se propone precisamente marcar el camino de la crítica, con un carácter vigoroso*》 (Imaizumi y Hijikata; 1955:117). Más allá de la evidente idealización del modelo de Nueva York, este tipo de manifestaciones quiere afirmar y justificar la necesidad de un museo independiente y con voz propia, frente a un sistema expositivo dominado por los grandes grupos de artistas. Igualmente, y de forma análoga al ejemplo neoyorquino, ambos subdirectores entienden el arte moderno en un sentido amplio, que incluye también la arquitectura, el diseño, el cine, la fotografía… En este sentido, Hijikata hace suyo también uno de los objetivos del MOMA, la contribución a la mejora del diseño comercial e industrial del país, recuperando así, en realidad, una relación entre arte e industria que había sido habitual en el siglo XIX.

Llegados a este punto, el lector se sentirá tentado de atribuir esta fascinación por el MOMA a la generalizada americanización de la cultura japonesa que tuvo lugar en la postguerra. No obstante, esa americanización se produjo fundamentalmente en la cultura popular y no en la alta cultura, que continuó muy atenta a Europa y especialmente a Francia (Starrs; 2011:193-194). Es en el ámbito artístico japonés donde la fulgurante trayectoria del MOMA en pro de la consagración social del arte moderno no podía pasar inadvertida, como tampoco pasó en otras partes del mundo, incluyendo Europa[5]. En todo caso, los dos críticos conocían también con detalle los modelos museísticos europeos, entre los que elogian casos como el Institute of Contemporary Arts de Londres, por su apoyo al arte actual (Hijikata; 1951:46), o el Musée National d'Art Moderne de París, por su colección y su vinculación con la tradición artística francesa[6]. De hecho, y a pesar de toda su admiración, los dos críticos coinciden en que no es posible ni deseable trasplantar a Japón el modelo del MOMA. Los museos de arte moderno de cada país, arguyen, deben tener su propio carácter, según sus propias circunstancias y tradiciones históricas. Si bien, por un lado, defienden el valor universal del arte y su capacidad de servir como vehículo de comunicación internacional, por otro afirman que las particularidades nacionales han de estar necesariamente presentes (Imaizumi y Hijikata; 1955:113-114). En este sentido, Imaizumi señala explícitamente que los museos de arte moderno japoneses deben ser conscientes de su carácter asiático, exponiendo el arte moderno de este continente y fomentando una orientalización del arte moderno (Uemura e Imaizumi; 1953:21). De ahí también su defensa, compartida por Hijikata, de exhibir igualmente arte asiático antiguo en el ámbito del museo de arte moderno, como medio de conectar la tradición con la modernidad[7]. Hijikata subraya, incluso, que una de las características

5. Acerca de la difusión del modelo del MOMA, véase Lorente (2008: 227-254).

6. Punto subrayado por Imaizumi en Imaizumi y Hijikata (1955: 118).

7. Si bien ambos exhibirán arte asiático antiguo, no harán lo mismo con su contraparte contemporánea. Así, como ha subrayado Hein (2013:361), sólo en 1975 Hijikata organizará una exposición dedicada a un tema que por otra parte conocía bien: la estampa china de los años cuarenta. Según

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de la modernidad es una nueva mirada sobre lo antiguo (Hijikata; 1952:39). De hecho, ambos llevarán a cabo ese tipo de exposiciones de arte antiguo en sus museos, algo en lo que vuelven a ser deudores, de nuevo, de las prácticas expositivas del MOMA. No obstante, la insistencia con la que tanto Hijikata como Imaizumi defienden la conexión tradición-modernidad debe entenderse como una reacción frente al antitradicionalismo dominante durante la temprana postguerra japonesa.

En todo caso, los dos críticos dejan claros sus enfoques internacionalistas cuando abogan por la presencia del arte foráneo en los museos de arte moderno de Japón y cuando definen su misión también en términos de dar a conocer fuera del país la modernidad artística japonesa. Efectivamente, ambos tienen presente el papel que cumplen las exposiciones itinerantes internacionales en la política cultural exterior de las naciones modernas. Motivo por el cual echan de menos que el Estado japonés de la época no preste atención a esta política que otras naciones ya estaban desarrollando en la postguerra (Hijikata; 1953:235; Imaizumi y Hijikata; 1955:118).

En la medida de lo posible, no obstante, ambos se plantean utilizar sus respectivos museos como puentes de contacto e intercambio con otros museos de arte moderno del mundo, como medio que, en suma, puede ayudar al desarrollo del arte moderno local. Aquí Hijikata e Imaizumi vuelven a recordar el ejemplo norteamericano, en el que museos como el MOMA o el Whitney sirven de apoyo a los artistas nacionales. Así, insistirán en la necesidad de formar al público y de adquirir y exhibir obra de los artistas recientes (Imaizumi y Hijikata; 1955:116-117).

Otro importante punto, defendido fundamentalmente por Hijikata, es la relevancia que se debe otorgar a los museos regionales, como el suyo. En su opinión, la riqueza cultural de un país se aprecia en la vitalidad de este tipo de museos, con la presentación de ejemplos alemanes y holandeses (Hijikata; 1953:234; Imaizumi y Hijikata; 1955:119). Esta defensa de lo local frente a lo central debe situarse también en el contexto de la postguerra, en el que, gracias al impulso de las autoridades de la Ocupación, se emprendió una notable descentralización administrativa.

Por último, en las publicaciones con las que Hijikata e Imaizumi presentan la nueva noción del museo de arte moderno también se atiende a cuestiones prácticas de museografía, con un afán de hacer entender al público general cuestiones como la iluminación o la instalación material de las obras (Imaizumi y Hijikata; 1955:120-121). Hay, en suma, la intención de que la sociedad japonesa valore el trabajo museológico en sí, en una época en la que el número de museos era escaso y en la que ni tan siquiera existía dentro del Ministerio de Educación un departamento específico para los asuntos culturales.

Así, con los museos que Hijikata e Imaizumi ponen en marcha a comienzos de la década de los cincuenta se propone una verdadera revalorización tanto del arte moderno japonés como de la institución museística en sí. No puede olvidarse aquí tampoco

señala Hein (2013:361-363), este retraso debe atribuirse a la problemática relación de Japón con su pasado bélico y al más que posible sentimiento de culpa del propio Hijikata, que había participado en la administración cultural japonesa de Manchuria.

el también pionero Museo Bridgestone de Tokio, creado en 1952 por el industrial y coleccionista Ishibashi Shōjirō. No obstante, si bien este museo privado también contribuyó a una mayor visibilidad social del arte moderno, su colección de impresionistas y Escuela de París se centraba en lo foráneo. La tarea específica que Hijikata e Imaizumi se plantean es la de historizar y musealizar el arte moderno japonés y apoyar su desarrollo contemporáneo, para lo cual también contemplan, lógicamente, contactos con el extranjero. No nos podemos ocupar aquí con detalle del desarrollo posterior del MAMPK y el MNAM, pero sí debemos hacer constar que estos objetivos iniciales se cumplirán con creces, gracias a la prolongada gestión de ambos críticos al frente de estos museos. Sus políticas expositivas materializarán, desde sus mismos inicios, las ideas que hemos glosado: construcción de una historia del arte moderno japonés, reconexión con la escena internacional, reconsideración moderna del arte del pasado y promoción del arte actual. Al mismo tiempo, pero a un ritmo más pausado, debido a los escasos presupuestos disponibles, irán adquiriendo obras con las que construirán unas colecciones que, efectivamente, resultan hoy indispensables para entender el desarrollo del arte japonés desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Bibliografía

GLUCK, Carol (1993), "The Past in the Present". En: *Postwar Japan as History*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, pp. 64-95.

HARYŪ, Ichirō (1986), "Réalisme et mouvements politiques". En: *Japon des avantgardes. 1910-1970*, París, Centre Georges Pompidou, pp. 239-242.

HEIN, Laura (2013), "Reckoning with War in the Museum: Hijikata Teiichi and the Kamakura Museum of Modern Art". En: *Art and War in Japan and Its Empire. 1931-1960*, Leiden/Boston, Brill.

HIJIKATA, Teiichi:

(1941). Kindai Nihon yōga-shi [Historia de la pintura moderna de estilo occidental en Japón], Tokio, Akimori-sha.

(1951). "Kindaibijutsukan sōsei-ki" ["*Génesis de los museos de arte moderno"*], *Geijutsu Shinchō*, nº 7. Reproducido en ed. Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan (2001), Chiisana hako. Kamakura Kindai Bijtsukan no 50-nen, Kamakura, Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan, pp. 42-47.

(1952). "Nihon no bijutsukan II. Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan" [*"Los museos de Japón II. El Museo Arte Moderno de la Prefectura de Kanagawa"*], *ATORIE,* nº 303. Reproducido en ed. Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan (2001), Chiisana hako. Kamakura Kindai Bijtsukan no 50-nen, Kamakura, Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan, pp. 36-40.

(1953). *Yōroppa no kindaibijutsu* [*"Arte moderno europeo*"], Tokio, Mainichi Shinbun-sha.

(1955). *Sekai bijutsukan meguri* [*"Visitando los museos del mundo"*], Tokio, Shinchō-sha.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

(1977). *Hijikata Teiichi chosaku-shū. Bijutsukan, toshi to kyoshō* [*"Antología de Hijikata Teiichi. Museos, ciudades y grandes maestros*"]. Tokio, Heibon-sha.

HIRAYAMA, Mikiko (2012), "Japanese Art Criticism. The First Fifty Years". En: *Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts*. 1868-2000, ed. RIMER, J. Thomas, Honolulú, University of Hawai'i Press.

IMAIZUMI, Atsuo y HIJIKATA, Teiichi (1955), "Taidan: kindaibijutsukan" [*"Conversación: los museos de arte moderno"*], *Geijutsu Shinchō*, Vol. 6, nº. 9 (septiembre), pp. 113-124.

KOSCHMANN, J. Victor, (1993), "Intellectuals and Politics". En: *Postwar Japan as History*, ed. Gordon, Andrew, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, pp. 395-423.

KUMAMOTO, Kenjirō, "Nihon ni okeru kindaibijutsukan setsuritsu katsudō shi" [*"Historia del movimiento en pro del establecimiento de un museo de arte moderno en Japón*"], Reedición de una serie de artículos publicados entre 1956 y 1962 en GENDAI NO ME, la revista del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio. http://www.momat.go.jp/art-library/cc/6_kumamoto_rensai.pdf. [14 de febrero de 2014].

LORENTE, J. Pedro (2008), *Los museos de arte contemporáneo*. Gijón, Trea.

LUCKEN, Michael (2001), *L'art du Japon au vingtième siècle*. París, Hermann.

MORISHITA, Masaaki (2010), *The Empty Museum. Western Cultures and the Artistic Field in Modern Japan*. Farnham, Ashgate.

SASAKI, Seiichi (1991), "Kamakura Kindaibijutsukan no shuppatsu" [*"El nacimiento del Museo de Arte Moderno de Kamakura*"], *Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan*. 40-nen no ayumi ten. 1951-1991, Kamakura, Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan, pp. 19-24.

STARRS, Roy (2011), *Modernism and Japanese Culture*. Hampshire/Nueva York, Palgrave Macmillan.

TSENG, Alice Y. (2008), *The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Nation*. Seattle/Londres, University of Washington Press.

UEMURA, Takachiyo e IMAIZUMI, Atsuo (1953), "Kindaibijutsukan e no gimon ni kotaeru" [Respuestas a las cuestiones sobre el museo de arte moderno], *Bijutsu Hihyō*, nº14, pp. 11-21.

YAGYU, Fujio (1991), "1950-nendai no omoide" [*"Recuerdos de los años 50*"]. En: *Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan. 40-nen no ayumi ten. 1951-1991*, Kamakura, Kanagawa Kenritsu Kindaibijutsukan, pp. 25-28.

Tōkyō Kokuritsu Kindaibijutsukan (ed.) (2012), *Tōkyō Kokuritsu Kindaibijutsukan 60-nen shi* [*"Historia de los sesenta años del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio"*], Tokio, Tōkyō Kokuritsu Kindaibijutsukan.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Japón, una estrategia política de marketing. *Soft power* y *Nation Branding* del caso *Cool Japan*

María Cristina González Represa
Universidad de Sevilla
Institut Barcelona d'Estudis Internacionals

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: relaciones internacionales, *soft power*, *marketing*, *Nation Branding, Cool Japan.*

Resumen: En Relaciones Internacionales, s*oft power* es la influencia de un país mediante atracción, en vez de por la fuerza o la amenaza. El *soft power* es una herramienta muy útil en el caso de Japón para atraer a gente de todo el mundo. Una de las herramientas gubernamentales más importantes en el ámbito del *soft power* es la llamada *Nation Branding*. Es la creación de políticas de promoción que equipara un país con una marca comercial. El ejemplo japonés se llama *Cool Japan* y ha sido desarrollado por el gobierno de Japón desde 2002. El objetivo de este artículo es ver cómo se creó, en qué consiste y cómo las técnicas de *marketing* se aplican a la promoción de un país, así como evaluar la evolución de estas estrategias.

Keywords: soft power, marketing, Nation Branding, Cool Japan, international relations.

Abstract: In International Relations, soft power is about the influence of a country by attraction, instead of force or menace. Soft power is a very useful tool in the case of Japan to attract people all over the world. One of the most important tools of the Government in the field of soft power is the so-called Nation Branding. It is the creation of promotion policies which equates a country with a commercial brand. The Japanese example is called Cool Japan and it has been developed by the Japanese Government since 2002. The aim of this dissertation is to see how it was created, what it consists on and how marketing techniques are applied to the promotion of a country; as well evaluate the evolution of these strategies.

1. Introducción

En 2002, Douglas McGray (2002:44-54) acuñó el término *Cool Japan* para referirse a la creciente atracción de "lo japonés" en el extranjero. Los productos y, más aún, los valores nipones se habían extendido, ganando popularidad y reconocimiento. Ante esto, el gobierno japonés hizo uso del nombre para orquestar una estrategia de tono publicitario y promocionar la imagen del país, estrategia conocida como *Nation Branding*. Todo esto tenía fines económicos y de *soft power* (influencia internacional mediante atracción). Al filtrar cultura e identidades, la imagen del país es construida y comercializada. A continuación definiremos unos conceptos básicos, para luego mostrar cómo el *Cool Japan* ejemplifica el uso de estas estrategias políticas de bases publicitarias.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. ¿Qué es el s*oft power*?

En Relaciones Internacionales, *soft power* (poder blando) es la influencia de un actor (como un país) sobre otros, mediante atracción y no mediante coacción. Es una influencia voluntaria, participativa y a veces sutil, que se da en un contexto de democracia y globalización (Gallarotti; 2011:25-47). Según Joseph Nye (2004), consiste en la habilidad de atraer, dando forma a las preferencias ajenas, mediante recursos como la cultura, valores o instituciones, transmitidos mediante el ejemplo o la generación de normativas. En oposición, el *hard power* (poder duro) es influir mediante coacción y sanciones, ya sean militares o económicas: el llamado método *carrots and sticks* (R. Keohane y J. Nye; 1977). Los países más influyentes son los que combinan *hard* y *soft power*, dando lugar al llamado *smart power* (J. Nye; 2011:23-24). El peso del *soft power* suele recaer en actores privados e incluso individuos, pero al promocionarse un país, el propio Estado toma partido. Su actuación se basa en tres premisas (M. Kroenig, M. McAdam y S. Weber; 2010:412-431):

a) Influye en un contexto de recepción plagado de múltiples ideas, para establecerse dentro de las preferencias del público.
b) Busca persuadir y generar un cambio de actitud en un público influido también por diversos factores psicológicos.
c) La nueva actitud debe tener impacto político. Igual que la publicidad, el *soft power* incide en la diferenciación del producto para establecerse en la mente del consumidor. Japón usará ese poder para destacar como atractivo cultural entre el conjunto de países.

3. Breve aproximación al *marketing* y b*randing*.

P. Kotler y G. Armstrong (2008:5) definen *marketing* como *«proceso mediante el cual las empresas crean valor para los clientes y establecen relaciones sólidas con ellos obteniendo a cambio el valor de los clientes»*. Dentro de éste, el *branding* es la creación y desarrollo de una marca, un proceso que muestra *«a los consumidores "quién" es el producto (dándole un nombre y empleando otros elementos de marca para ayudarles a reconocerlo), "qué" hace el producto y "por qué" deberían adquirirlo»*. Habría unas cinco fases básicas de un proceso de *branding*[1]:

a) Estudio de mercado: la motivación de una marca es satisfacer las necesidades de su público. Para conocerlas, se recurre a la llamada Pirámide de Maslow, que jerarquiza los diferentes tipos de necesidades humanas. Definir estas necesidades sirve para delimitar nuestro público objetivo, que es la parte de la población que más probablemente esté interesada en un producto o servicio. La publicidad busca dirigirse a ellos de entre todos los que consumen sus mensajes o audiencia (T.

1. El camino aquí propuesto es una reinterpretación, en base a bibliografía diversa, de la propuesta de R, Clifton y J. Simmons (2003).

Douglas; 1993). Las circunstancias durante el consumo influyen en la percepción y uso del producto. Según ese contexto, podemos segmentar al público, es decir, *«diferenciar el mercado total de un producto o servicio en grupos diferentes de consumidores, homogéneos entre sí y diferentes a los demás, en cuanto a hábitos, necesidades y gustos, que podrían requerir productos o combinaciones de* marketing *diferentes»* (D. Monferrer Tirado; 2013:57). Delimitar mercado y necesidades permite ver oportunidades de negocio útiles para diseñar el ámbito de actuación de la marca.

b) Concepto de marca: la razón de ser y la personalidad de la marca. Aquí se delimita la misión de la marca (*«declaración formal del propósito general de la compañía, lo que desea conseguir en el tiempo y en el espacio»*; D. Monferrer Tirado; 2013:40), la diferenciación respecto a su competencia o el valor de la marca para la sociedad.

c) Identidad: es la parte más visible y fácil de memorizar, con lo cual es básico en publicidad. Puede ser verbal o visual. La verbal corresponde a su nombre, eslogan, frases típicas, tono de sus mensajes, etc. Y la visual se refiere a elementos gráficos como el logo, tipografía, colores corporativos, estilo, etc. (G. Bosovsky, I. Fontvila, A. Rabadán y A. Culleré; 2013).

d) Estrategia: son los pasos a seguir para conseguir los objetivos de la marca. Esos pasos dependen del caso, pero hay cuatro elementos básicos: 1) La lista de objetivos concretos que queremos cumplir con las acciones que se van a realizar en un tiempo determinado. 2) El presupuesto necesario. 3) Las acciones concretas a realizar. 4) Las relaciones y apoyos necesarios para poder realizar la estrategia.

e) Evaluación: se miden y analizan resultados y tendencias para saber qué se ha estado haciendo bien para continuarlo, y qué no ha tenido los resultados esperados para poder rectificar. Así, la evaluación supone la creación de nuevas ideas y líneas de actuación, analizando el pasado para diseñar estrategias para el futuro.

4. Publicitando un país: *Nation Branding*

Al llevar los anteriores conceptos a las Relaciones Internacionales, encontramos el *Nation Branding* (o "marca-país"). Es la promoción de un país como si fuera una marca comercial. Usando técnicas publicitarias, se construye una imagen del país según su cultura y valores, con el objetivo de ser exportada[2] y conseguir beneficios económicos, políticos o diplomáticos. Es una estrategia ideal para países que no tiene suficientes recursos de *hard power* (P. Van Ham; 2001:2-5); y es más efectivo aún al combinar *hard* y *soft power*. Así pues, el *Nation Branding* se nutre de las imágenes culturales para crear un producto con el que comerciar y que consumir. Eso afecta a

2. ¿Se sirven las exportaciones de un país de su imagen previamente creada y difundida o es esta imagen la que surge de la comercialización de las mercancías nacionales en el exterior? Sobre este tema, podemos consultar K. Dinnie (2008).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

cómo es visto un país, pero también a cómo se ve a sí mismo (identidades nacionales). Al tratar un ámbito tan difuso, es difícil medir quién produce *soft power* o cómo contribuye a la imagen del país. Pero en el caso de *Nation Branding*, aunque en la formación de la imagen de un país pueden contribuir diversos actores privados (empresas, ONGs, individuos...), e incluso ser involuntario; la iniciativa y gestión de las actuaciones parten del Gobierno.[3] Éste aporta organización, presupuesto y legitimidad al proyecto, aunque necesita la colaboración del sector privado para unos buenos resultados (K. Dinnie; 2008). El objetivo del Estado es conseguir una parcela de poder internacional, a través de sus recursos (cultura, valores, normas) y de los sectores en los que destaquen sobre otros países. Así, el *Nation Branding* favorece la creación o refuerzo del poder blando.

5. El caso japonés: *Cool Japan*

Cool Japan es el nombre de la estrategia japonesa de *Nation Branding*. En su origen, el término se refería al creciente gusto de consumidores internacionales por lo japonés, como lo definió D. McGray (2002:44-54). En base a ello, el Gobierno japonés usó el nombre para su estrategia de promoción internacional de productos y valores japoneses. El proyecto se encargó al Ministerio de Economía, Comercio e Industria (METI)[4]. Su tarea es promocionar el país mediante sus industrias creativas más populares para permitir la expansión internacional de pequeñas y medianas empresas y, así, revitalizar el turismo (K. Nagata; 2012). Se atraía sobre todo a jóvenes, pero también se busca la inversión empresarial extranjera (J. Guthrie; 2010). El *Cool Japan* surgió a raíz de un estancamiento de la demanda doméstica y un decrecimiento económico. Había que dar salida internacional a la producción. La solución era sacar rendimiento de la creciente afición por lo japonés en el extranjero. Además de los beneficios sobre la demanda interna y extranjera, también supondría una transformación de la industria productiva y, finalmente, aumentaría el turismo.

El término entró en la Política de mano del ex-Primer Ministro Koizumi Jun'ichiro, que se refirió al potencial de Japón en cultura popular (J. Koizumi; 2003) y su posible uso ante el estancamiento económico (A. Christensen; 2011). En su discurso de investidura ante la Dieta en 2003, destacó el papel de la animación para mostrar la cultura japonesa en el extranjero[5]. Dada la importancia de los productos culturales, se creó un Programa Estratégico de Propiedad Intelectual y el grupo *Task Force on Contents*, cuyas discusiones fueron de utilidad para formar posteriormente la estrategia marca-país (S. Akutsu; 2008:211-236). En 2005, mencionó la importancia de la diplomacia cultural y el *soft power* (Clarín, 2005) y creó el Consejo para la Promoción de la Diplomacia Cultural (W. Yasushi y D. McConnell; 2008). El siguiente Primer

3. Sobre este tema, se puede consultar el siguiente artículo, referido a la interacción entre diferentes actores públicos y privados en la generación de Nation Branding. R. López Lita, M. Benlloch Osuna, (2005).
4. Ministry of Economy, Trade and Industry.
5. Asia New Zeland Foundation (2011).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Ministro, Shinzo Abe, también se refirió al tomar su cargo al papel de las industrias culturales como carta de presentación de la cultura japonesa (Asia New Zeland Foundation; 2011). Durante su cargo, creó el International Manga Award para dibujantes extranjeros influidos por el cómic japonés (P. Lam; 2007:349-363) y otros concursos de cultura pop (A. Christensen; 2011). Abe quería contrarrestar la mala imagen del país en Asia, acentuada por algunas polémicas declaraciones (A. Nakamura; 2005). El siguiente en el cargo, Taro Aso, también se mostró favorable al *Cool Japan* varias veces (T. Aso; 2006). Con la llegada al poder del Partido Democrático, la tendencia fue similar. Algunas estrategias fueron la creación de la figura de las *Cute Ambassadors* (Asia New Zeland Foundation; 2011), la inclusión del *Cool Japan* en las estrategias de crecimiento de 2010, los trece proyectos internacionales desarrollados en 2011 (K. Nagata; 2012) o la apertura de la web informativa *Cool Japan Daily* en 2012 (P. Seaton; 2012). Podemos concluir que, en general, el *Cool Japan* fue tratado por los diferentes partidos en el poder de un modo más o menos uniforme. Sin embargo, sí hubo una importante modificación en 2011, aunque no de corte político. Con el terremoto de marzo, la dañada imagen del país necesitaba reforzarse para reactivar la economía y revitalizar el turismo. Así lo muestra el informe *Creating a New Japan* del Consejo Asesor del *Cool Japan*[6], entre cuyos puntos incluye el *branding* de los productos de la zona. Pero, sobre todo, se quería insistir en la "fuerza del pueblo japonés" como parte de esa esencia japonesa a exportar.

Con este propósito, tras ocho reuniones entre actores públicos y privados, se elaboró la *Proposal of the Public-Private Expert Panel on Creative Industries*, que trataba las nuevas bases de actuación para volver a promocionar Japón[7]. Se establecieron dos objetivos principales: el apoyo a los modos de vida e industria doméstica japonesa, y a nuevos creadores y PYMEs. Esto se manifiesta a través de cuatro líneas de actuación: publicitar marcas japonesas, contribuir a la recuperación tras el terremoto, establecer la base para las actividades creativas y expandir en el extranjero las industrias creativas. A través de sus actuaciones, el METI espera generar entre 8 y 11 trillones de yenes de beneficios[8].

El Consejo Asesor del *Cool Japan* sugiere que los productos muestren atributos japoneses como la sensibilidad, la estética, la visión de la naturaleza o la creatividad. Se busca exportar los valores japoneses de espiritualidad y empatía que, según el Consejo, definen Japón. Todo esto debe usarse para revitalizar la economía, siguiendo cuatro pasos: redescubrir los "tesoros" del país, convertirlos en productos exportables, crear un "ecosistema industrial" para lucrarse a nivel global y finalmente alcanzar resultados turísticos (Cool Japan Advisory Council, 2011). El proyecto se realiza en tres fases[9]: expandir el interés internacional por Japón, crear una base mundial para la apertura de negocios y, por último, generar interés de visitar Japón a consumir allí.

6. Cool Japan Advisory Council (2011).

7. METY (2011) Proposal of the Public-Private Expert Panel on Creative Industries (Summary).

8. METY (2012, Enero) *Cool Japan*.

9. METY (2013, Noviembre) *Cool Japan*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En la promoción *Cool Japan* encontramos seis sectores clave (Ministry of Economy, Trade and Industry, 2012):

a) Moda: sobre todo la moda urbana, femenina o juvenil, que se dirige a mercados asiáticos (China, Singapur, Corea, Taiwan o India); y en menor medida en Europa, Estados Unidos y Brasil. Se quieren fomentar redes de creación y difusión. El proyecto principal fue *Harajuku Street Style* en Singapur.

b) Manufacturas: apoya la creación y comercialización de productos regionales, de estilo contemporáneo o tradicional. Busca iniciar un "renacimiento artesanal" que dé fama mundial a los creadores; y atribuir estilos de vida a estos productos. Dos ejemplos fueron la exposición *WAO* (productos de lujo) y *356 days Charming Everyday Things* (utensilios cotidianos).

c) Alimentación: los mercados prioritarios son los del Este de Asia (China, Hong Kong, Corea del Sur, Taiwán, Singapur, Tailandia o Indonesia), así como algunas ciudades occidentales (Nueva York, Londres, Barcelona...). La idea clave es exportar la comida japonesa como una gastronomía de alta calidad. La mayor dificultad es la falta de una red cohesionada entre negocios. La meta final del sector es que el público extranjero venga a Japón a degustar su gastronomía.

d) Industrias de contenido: Estados Unidos y Europa son mercados prioritarios, aunque se quiere potenciar en Asia. El objetivo es que las ventas mejoren y que penetren los contenidos para diseminar una afición por Japón que haga que el consumidor quiera visitar el país. El mayor desafío es que las empresas asuman el riesgo de internacionalizarse, por lo que se proponen medidas como incentivos, fomento de la co-producción, normas para proteger la producción y distribución, reducción de limitaciones para desarrollar negocios en el extranjero y fomento de la distribución por Internet y otros medios. Algunos ejemplos son el *International Manga Award* o el *Cool Japan* Festival de la India. Pero sobre todo, la creación del *All Nippon Entertainment Works Co.*, empresa para apoyar la industria creativa.

e) Turismo: a corto plazo se espera atraer turistas de Corea del Sur, China, Taiwán y Hong Kong; y, a medio o largo, a europeos y norteamericanos. Este tipo de turismo debe vincularse a determinado contenido temático e imagen asociada a Japón como destino. Aquí encontramos proyectos como *Visit Japan*, *Yōkoso! Japan* o *Creative Tokyo*. Este último busca devolver la perdida competitividad de la ciudad en comparación con otras capitales asiáticas, incidiendo en sus eventos y en la diversidad de las múltiples áreas de la ciudad.

f) Hogar: se busca la vinculación de la vivienda japonesa a un sentido de la estética, la tecnología avanzada y los estilos de vida. La idea es crear "paquetes de alojamiento" para exportar a China, India y otros destinos asiáticos.

Cabe destacar también la simplificación de visados para creadores y chefs y el fomento de intercambios para diseñadores y estudiantes. En el futuro, se quieren explorar nuevos recursos y potenciar el consumo y la colaboración en la creación.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

6. Conclusión: ¿el *Cool Japan* desde los términos del *branding*?

Para saber si la promoción de la marca-país en Japón se ajusta a unas líneas de actuación publicitaria, analizaremos el *Cool Japan* en base al proceso de *branding*.

a) Estudio de mercado: el público al que se dirige es en su mayoría juvenil. Está expuesto a las industrias creativas y a medios de comunicación, en un contexto de consumo y de exposición publicitaria y de contenido. Es consumidor, con un buen nivel adquisitivo y se guía por unas necesidades de ocio. Lo más destacable es su segmentación: acciones del sector de la alimentación, vivienda o moda se dirigen preferentemente a países asiáticos; y en los occidentales tienen más influencia la industria de contenidos o las manufacturas. No es una división rígida, pero vemos como, de entrada, *Cool Japan* divide a su público como haría una estrategia publicitaria.

b) Concepto de marca: la misión de marca es responder al creciente interés por Japón en el extranjero. El valor de marca de Japón lo aportan los rasgos esenciales del pueblo japonés a exportar, y la diferenciación de Japón respecto a otras marcas-países se sustenta sobre los valores de gusto y creatividad de Japón. Así lo señala Andrés Marcel Espinosa Méndez (2012: 45):

> *«[...] por sus actuaciones internacionales y por sus objetivos de diplomacia pública y de* Nation Branding*, podría decirse que el país está reinventándose nuevamente con el objetivo de posicionarse en mercados internacionales, haciendo énfasis en una profundización de relaciones con sus vecinos asiáticos y en campañas para dar a conocer diversos atractivos culturales, económicos, tecnológicos y turísticos».*

c) Identidad: este no es un aspecto especialmente desarrollado con el *Cool Japan*, pero sí vemos aspectos esenciales como el logo (la bandera del sol con hojas de cerezo), colores corporativos (rojo y blanco) y un nombre atractivo: *Cool Japan* (concepto académico que aporta autoridad; y juego de palabras que otorga atributos positivos y personalidad a la marca: fresco, nuevo, juvenil y divertido).

d) Estrategia: está muy desarrollada. Vemos que se han fijado unos objetivos (que resumiremos en: promoción internacional de Japón para motivar el turismo y reactivar la industria y la demanda interna), un presupuesto, actuaciones diversas centradas en seis sectores y unas relaciones específicas (sobre todo con PYMES y creadores).

e) Evaluación: el Consejo Asesor evalúa los resultados y decide si continuar con las estrategias o modificarlas según la realidad que atraviesa la imagen del país. Una muestra de ello fue la *Proposal of the Public- Private Expert Panel on Creative Industries* como respuesta a los daños en la imagen de Japón tras la tragedia de 2011.

En base a estas cinco premisas, podemos concluir que el *Cool Japan*, en tanto que proyecto de *Nation Branding*, se ajusta a unos parámetros publicitarios a la hora de conseguir una parcela de poder en el ámbito internacional.

Bibliografía

AKUTSU, Satoshi (2008), “Country Case Insight – Japan, The directions and the key elements of branding Japan”. En: Dinnie, K. *Nation Branding: Concepts, Issues, Practice*, Oxford, Butterworth Heinemann, pp. 211-236.

ASO, Taro (2006), *A New Look at Cultural Diplomacy: A Call to Japan’s Cultural Practitioners*. Página web del Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón. Ministry of Foreigns Affairs of Japan. http://www.mofa.go.jp/announce/fm/aso/speech0604-2.html [Consultado en: 1-9-2012].

ASIA NEW ZELAND FOUNDATION (2011), “Cool Japan-culture as a global export”. Página web de la institución Asia New Zeland Foundation. 15 de septiembre. http://www.asianz.org.nz/newsroom/regional-matters/cool-japan [Consultado en: 20-8-2012].

BOSOVSKY, Guillermo; FONTVILA, Ignasi; RABADÁN, Alberto; CULLERÉ, Albert (2013), *Los 5 pilares del branding, anatomía de la marca.* Barcelona, Costa Punto Com Editor.

CLARÍN (2005), “Cool Japan, la nueva arma diplomática de Tokio”. Página web del periódico Clarín. Clarín, 2 de marzo. http://edant.clarin.com/diario/2005/03/02/conexiones/t-930958.htm [Consultado en: 25-8-2012].

CLIFTON, Rita; SIMMONS, John (2003), *Brands and Branding.* London, The Economist Association and Profile Books LTD.

CHRISTENSEN, Asger Rojle (2011), “Cool Japan, soft power”. Página web de la organización Global Asia. *Global Asia,* Marzo. http://www.globalasia.org/V6N1_Spring_2011/Asger_Rojle_Christensen.html [Consultado en: 15-8-2012].

COOL JAPAN ADVISORY COUNCIL (2011), “Creating a New Japan. Tying together “culture and industry” and “Japan and the world””. Web del Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno de Japón. http://www.meti.go.jp/english/press/2011/pdf/0512_02b.pdf [Consultado en: 19-1-2014].

DINNIE, Keith (2008), *Nation Branding: Concepts, Issues, Practice.* Oxford, Butterworth Heinemann.

DOUGLAS, Torin (1993), *Guía completa de la publicidad.* Madrid, Hermann Blume Ediciones.

ESPINOSA MÉNDEZ, Andrés Marcel (2012), *La proyección de imagen a partir de soft power, mediante Nation Branding y diplomacia pública en el caso de japón, durante el periodo 2002 – 2010.* Bogotá, Facultad de Relaciones Internacionales.

GALLAROTTI, Giulio (2011), “Soft power: what it is, why it’s important, and the conditions for its effective use”, *Journal of Political Power*, nº 4:1, pp. 25-47.

GUTHRIE, Johnatan (2010), “Flex those “soft power” muscles”. Página web del periódico Japan Times. *Japan Times*, 17 Enero. http://www.japantimes.co.jp/text/rc20100117a1.html#.UAhEmPVzItE [25/7/2012].

KEOHANE, Robert; NYE, Joseph (1977), *Power and Interdependence: World Politics in Transition.* Boston, Little, Brown.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

KOIZUMI, Junichiro (2003), "Message from Prime Minister Junichiro Koizumi". Página web del Primer Ministro de Japón y Su Gabinete. *Koizumi Cabinet E-mail Magazine* No. 230, 13 de abril. http://www.kantei.go.jp/foreign/m-magazine/backnumber/2006/0413.html [Consultado en: 28-8-2012].

KOTLER, Philip; ARMSTRONG, Gary (2008), *Fundamentos del Marketing*. Naucalpan de Juárez, Pearson Educación.

KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane (2009), *Dirección de Marketing*, Naucalpan de Juárez, Pearson Educación.

KROENIG, Matthew; MCADAM, Melissa; WEBER, Steven (2010), "Taking soft power Seriously", *Comparative Strategy,* 29:5, 412-431.

LAM, Peng Er (2007), "Japan's Quest for soft power: Attraction and Limitation", *East Asia*, 24, pp. 349-363.

LÓPEZ LITA, Rafael; BENLLOCH OSUNA, María Teresa (2005), "De la marca comercial a la marca territorio", *Reserca, Revista de Pensament i anàlisi*, nº5, pp. 87-100.

MINISTRY OF ECONOMY, TRADE AND INDUSTRY:

(2011a). Página web del Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno de Japón. Proposal of the Public-Private Expert Panel on Creative Industries (Summary, 2011b. http://www.meti.go.jp/english/press/2011/pdf/0512_02a.pdf [19/1/2014].

(2012a). Página web del Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno de Japón. *Cool Japan*, Enero 2012. http://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/pdf/120116_01a.pdf [19/1/2014].

(2012b). Página web del Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno de Japón. *Cool Japan*, Julio 2012. http://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/pdf/120703_01a.pdf [19/1/2014].

(2012c). Página web del Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno de Japón. *Cool Japan*, Septiembre 2012. http://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/pdf/121016_01a.pdf [19/1/2014].

(2013a). Página web del Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno de Japón. *Cool Japan*, Noviembre 2013. http://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/pdf/20131010_01a.pdf [19/1/2014].

MCGRAY, Douglas (2002), "Japan's Gross National Cool", *Foreign Policy*, Mayo, pp. 44-54.

MONFERRER TIRADO, Diego (2013), *Fundamentos de marketing,* Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaime I.

NAGATA, Kazuaki (2012), "Exporting culture via Cool Japan". Página web del periódico Japan Times. *Japan Times,* 15 Mayo. http://www.japantimes.co.jp/text/nn20120515i1.html#.UAhEnvVzItE [24/7/2012].

NAKAMURA, Akemi (2005), "Ministry screeners approve contentious history texts". Página web del periódico Japan Times. *Japan Times*, 6 de abril. http://www.japantimes.co.jp/text/nn20050406a1.html [25/8/2012].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

NYE, Joseph Samuel:

(2004). *Soft power, the means to success in world politics,* Nueva York, Public Affairs.

(2011). *The Future of Soft Power,* Nueva York, Public Affairs.

ROTHMAN, Steven B. (2011), "Revising the soft power concept: what are the means and mechanisms of soft power?", *Journal of Political Power*, nº 4:1, pp. 49-64.

SEATON, Philip (2012), "Japan's Culture Industries: Cool or Cruel?". Página web del periódico Asia Pacific Memo. *Asia Pacific Memo*, Memo 152, 1 de mayo. http://www.asiapacificmemo.ca/japans-culture-industries-cool-or-cruel [25/8/2012].

VAN HAM, Peter (2001), "The rise of the brand state, the posrmodern politics of image and reputation". Página web del Ministerio de Economía, Cultura e Industría de Japón. *Foreign Affairs,* Vol 80 (N. 5), pp. 2-5. http://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/creative_industries.html [10/3/2014].

YASUSHI, Watanabe; MCCONNELL, David (eds.) (2008), *Soft Power SuperPowers, cultural and National Assets of Japan and the United State.* Nueva York, An East Gate Book.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Neoartesanía y diseño: patrimonio e industria cultural como elementos de identidad

Teresa Pérez Contreras
Universidad de Valencia

Palabras clave: neoartesanía, diseño, *mingei*, *folk art*, identidad.

Resumen: En los últimos años ha surgido una nueva tendencia: una revisión del concepto de artesanía o arte del pueblo (*mingei* según Yanagi Soetsu). La Neoartesanía surge de la recuperación, por parte de los diseñadores, de una manera más artesanal de creación, de una tradición en peligro de extinción, permitiendo su permanencia y adaptándola a las nuevas tecnologías y exigencias del mercado. El análisis de los productos de neoartesanía españoles y japoneses ayuda a entender un fenómeno que se extiende a nivel global.

La artesanía, como arte del pueblo, es también patrimonio cultural, crea identidad y transmite los rasgos que definen a una nación. Diseño y artesanía actúan como vehículo de conocimiento y comunicación entre culturas como puede comprobarse tras el estudio de algunos de los eventos promovidos por parte de las instituciones españolas en Japón. Crece el interés por mostrar la imagen de España a través de sus productos artesanales y de diseño, una propuesta de revisión del folclore desde una óptica más contemporánea.

Keywords: neocraft, design, *mingei*, folk art, identity.

Abstract: In the last years a new trend has emerged: a review of the concept of Crafts or art of the people (*mingei* acording to Yanagi Soetsu). Neocraft emerges from the recovery by Designers of a more handcrafted way of creation, a tradition that is at risk for extinction, allowing its permanence and adapting it to new technologies and to the market demand. The study of Spanish and Japanese neocraft products helps us to understand a phenomenon that has extended globally.

Folk art as art of the people, is also cultural heritage, generates identity and transmits the characteristics that define a nation. Crafts and Design both work as a vehicle of knowledge and communication between cultures as it can be seen after the study of some events promoted by Spanish institutions in Japan. The interest of showing the image of Spain through its Crafts and Design products is growing, a proposal for a revisión of folklore from a contemporary point of view.

1. Introducción

En el contexto de la celebración de los 400 años de relaciones entre España y Japón, se plantea un estudio de las relaciones entre Oriente y Occidente a través de los objetos y las disciplinas que permiten dar forma a dichos objetos: la artesanía y el diseño.

Como indica Robert Moes «*los japoneses nunca habían reconocido esta básica distinción entre "arte", o "bellas artes" (pintura, escultura, arquitectura) por un lado, y "artesanía" o "artes aplicadas" (cerámica, textiles, trabajo con la madera, laca, cestería, papel) por el otro, como sí hacemos en Occidente*» (1998:17-22). No será hasta el siglo XIX, período de la Restauración Meiji (1868-1912), cuando se introduzcan estos términos en la lengua japonesa influenciados por Occidente como es pro-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

pio en este momento de apertura, modernización y occidentalización del país. En este siglo suceden dos hechos relevantes: por una lado, dicha occidentalización va a generar un rechazo de la herencia cultural y de la propia producción artesanal, que era una actividad local y controlada por los señores feudales y que con la abolición del sistema feudal tiende a desaparecer. Por otro lado, la participación de Japón en exposiciones universales y la positiva respuesta occidental hacia los productos japoneses provoca un resurgir de la artesanía, pero considerada por el gobierno como parte de la industria y adaptada a la producción en masa para abastecer el mercado, resulta en una estandarización. En el siguiente período Taishō (1912-1926) se genera un movimiento de rechazo hacia esa occidentalización superficial promovida por el gobierno y surge un nuevo nacionalismo cultural, así como una tendencia a la recuperación de las formas artísticas y culturales más populares y tradicionales. Es en este momento donde aparece el movimiento *Mingei Undo*, conocido en occidente como *Japanese Folk Craft Movement*.

2. *Mingei Undo*

Como sugiere Gómez Pradas, el *Mingei Undo* surgió a imagen del *Arts and Crafts Movement* inglés de William Morris en el siglo XIX como un proceso de revitalización del arte popular de Japón y como reacción al proceso de industrialización del país (2011:89-90). El nombre es creado por Yanagi Soetsu en 1925 junto a dos ceramistas, Hamada Shoji y Kawai Kanjiro, con una clara intención de diferenciar entre las obras de arte y el trabajo de los artesanos. El término *mingei* es la abreviación de la palabra compuesta *minshuteki-kogei*, que significa "objetos comunes hechos por la gente y para la gente". Es una filosofía que combina espiritualidad, estética y utilitarismo, conceptos cercanos al shintoísmo y budismo aunque contradictorios para la visión occidental. Además de idealizar la producción artesanal, es un medio para preservar el patrimonio que se está perdiendo a través de la creación de museos que conservan y exhiben objetos considerados *mingei.*

Para clasificar los objetos *mingei* se establecen una serie de características:

a) La funcionalidad. Los objetos deben ser útiles y tener una función. En esa funcionalidad reside su belleza.
b) Objetos comunes, cotidianos, utilizados por la gente diariamente.
c) Objetos hechos a mano. En un alegato contra la industrialización, Yanagi considera que los objetos hechos por máquinas no hacen feliz al trabajador y son de peor calidad.
d) Objetos anónimos, sin un autor reconocido.
e) Objetos que reflejen las características de la zona donde se han realizado. El entorno que rodea al artesano influye en su trabajo y se defiende la utilización de materiales naturales obtenidos localmente.

La doctora Brandt (2007:52) añade otras características a las anteriormente expuestas:

a) Productos realizados en grandes cantidades.
b) Baratos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

c) Elaborados en régimen de cooperativa o colectividad.

d) Sencillos.

En resumen, los objetos *mingei* han de ser simples, bellos y funcionales, además de estar realizados con materiales naturales. Yanagi es autor del libro *El artesano desconocido*, que ha ejercido una gran influencia entre los creadores e investigadores occidentales, sobre todo a partir de 1972, fecha en que es traducido al inglés. En él examina la forma en que los japoneses aprecian y ven el arte y la belleza en los productos artesanos del día a día como son la cerámica, lacas, textiles y trabajos en madera. Su teoría también sirve de inspiración a futuros diseñadores de producto en Japón, que beben de sus enseñanzas. Tal es el caso de Yanagi Sori, hijo del autor y uno de los diseñadores industriales japoneses más reconocidos. Uno de sus diseños más célebres, el taburete *Butterfly*, simboliza a la perfección el objeto bello, simple y funcional.

3. Neoartesanía: artesanía y diseño

En el momento actual, siglos después del nacimiento del *mingei*, se aprecia un nuevo resurgir del interés hacia los procesos artesanales y locales. Si bien parecía que la artesanía estaba llamada a desaparecer debido al aumento de la producción industrial, son cada vez más comunes las iniciativas que tienden a recuperar las raíces culturales de los pueblos, presentes en sus objetos tradicionales. Surge el concepto de Neoartesanía o Artesanía contemporánea como el intento de recuperar la tradición de la producción de manera artesanal e integrar nuevas tecnologías y diseño para adaptarse mejor a las exigencias del mercado. Al igual que la teoría *mingei*, consiste en la producción de objetos útiles y estéticos desde el marco de los oficios, pero como novedad, en los procesos de creación se sincretizan elementos técnicos y formales procedentes de otros contextos socioculturales y otros niveles tecno-económicos.

El rápido desarrollo de las tecnologías y los nuevos sistemas de producción industrial han transformado el panorama económico y cultural. Para crear más en menos tiempo y suplir la demanda se ha comprometido la calidad de los objetos. La globalización y su efecto homogeneizador promueven la creación de productos en serie, sin identidad y de menor calidad. Pero la sociedad es cada vez más consciente de que se debe parar y reflexionar. Surgen nuevos valores relacionados con la naturaleza, la vida sana y la sostenibilidad, valores normalmente ligados a la producción artesanal. Los productos artesanos son locales, originales porque cada pieza es única, transmiten la identidad de un pueblo, sus conocimientos aprendidos de generación en generación, son creados con materiales del entorno y son productos que garantizan calidad.

Según Ismael Rodríguez[1],

> *«La "Neoartesanía" es una construcción cultural, la acción que conecta por igual lo "hecho a mano" y el pensamiento abstracto, concebir cada pieza acorde*

1. Véase http://coolhuntermx.com/neocrxft-neoartesania/ [27/02/2014].

a su naturaleza emotiva como antítesis de la producción industrial "perfecta". Además, entendida como convergencia de disciplinas creativas, la Neoartesanía brinda respuestas actuales que derivan de dinámicas sociales sobre una base de conocimiento colectivo».

Es en esa convergencia de las disciplinas creativas donde está el secreto de la artesanía contemporánea. Si bien artesanía y diseño son dos disciplinas en principio muy distintas, la unión de la tecnología y producción del diseño con valores artesanales ha demostrado ser en muchos países una estrategia exitosa en la conservación de su cultura, además de un activador de la economía. Diseño y artesanía se fusionan para nutrirse mutuamente desarrollando proyectos sostenibles que tienen en cuenta las necesidades estéticas y productivas de los usuarios contemporáneos.

La capacidad de hacer objetos está ligada al concepto de creatividad que está presente en artesanía y diseño: lo que en el artesano es un ejercicio procedimental, en el diseñador es un ejercicio proyectual. Cayetano Cruz hace una investigación de estas dos disciplinas argumentando que lo que las diferencia puede servir de complemento a ambas partes (2011:30). Si bien la artesanía se puede valer del diseño para adaptarse a las necesidades actuales de materiales, comunicación y promoción, interlocución con otras disciplinas y cercanía a las nuevas tecnologías, el diseñador por su parte puede aprender mucho de arraigo cultural, espiritualidad y sabiduría popular a través del artesano, ya que a veces pierde estos valores por un exceso de atención a las tendencias, las nuevas industrias y la velocidad. Los diseñadores cada vez más se consideran responsables de la creación de un diseño consciente. Como afirman Braungart y McDonough (2002:119-154) es necesario respetar la diversidad incluyendo la cultura, el lugar, el paisaje y las necesidades; se debe volver al uso de materiales locales y es responsabilidad de los diseñadores crear un diseño eficiente haciendo una re-evolución que no solo tome de la naturaleza sino que también devuelva.

4. Neoartesanía en España

La comunidad de neoartesanos está creciendo cada vez más y es un fenómeno presente en muchos países, en concreto en los dos que interesan a este estudio: Japón y España. Se centra el estudio en el caso español con varios ejemplos de empresas surgidas a raíz de este movimiento.

Balikypopoy y Trendza Design, ubicados ambos en la Comunidad Valenciana, son dos proyectos diferentes que comparten un mismo material: el esparto. El esparto es una planta que solo se encuentra en la Península Ibérica, de gran resistencia y primera calidad además de ser ecológico y biodegradable. Las diseñadoras se encargan de recoger el esparto crudo en la montaña y realizar el trenzado a mano para generar piezas únicas para su posterior venta a través de sus respectivas páginas webs. En este caso diseñador y artesano es la misma persona, pero también existen casos de diseñadores que cuentan con la ayuda de artesanos para crear sus productos. Tarxia es un proyecto granadino que crea productos de diseño como la carcasa de un teléfono o

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

unas gafas realizadas con la ayuda de los artesanos de la Taracea, una técnica árabe de gran arraigo en Granada, consiguiendo acercar al consumidor a un producto contemporáneo realizado de manera tradicional. Cul de Sac y Muka Design Lab han recurrido a la cerámica tradicional revisando el estándar del botijo o de la taza dándoles un giro y uniendo tradición y modernidad tanto en estética como en materiales. La Tetaza es producida manualmente y de manera artesanal por ceramistas del País vasco. Noviembre Estudio hace una revisión de un elemento tradicional como la bota de vino de Jesús Blasco, dándole nuevos usos más acordes al estilo de vida actual, como botella de agua para la bicicleta por ejemplo.

Obrador Xisqueta es un colectivo que basa su actividad en la conservación de la especie de oveja de raza Xisqueta del Pirineo y del oficio del pastor, pagando un precio por la lana que permita a los ganaderos un precio justo por la esquilada y el aprovechamiento de la lana para generar productos y su venta. También promueve actividades de formación y talleres para la permanencia de esta tradición y oficios ligados a una especie que ha estado en peligro de extinción.

Otro colectivo, Canya Viva, realiza construcciones con caña y bambú optimizando el uso del material y sus cualidades flexibles y orgánicas pero también fuertes y estables. Es un modelo de construcción que respeta la naturaleza fomentado el uso de materiales naturales, abundantes y renovables. La limpieza de cañaverales y bambudales ayuda a prevenir incendios y riadas y estimula el crecimiento de la planta mejorando la calidad del material.

Domanises es el proyecto de un artesano ceramista valenciano, Juan Carlos Iñesta, que ofrece sus servicios a diseñadores dando forma en el torno a sus ideas. Una tradición como la cerámica de Manises que estaba a punto de perderse ha resurgido gracias a la iniciativa de un artesano que ha pasado del obrador a las nuevas tecnologías para darse a conocer.

La reciente aparición de Cuaderno Brillante, una plataforma web que hace las veces de guía online de producción local, es un ejemplo del interés creciente que despierta la producción artesana en España. Su objetivo es servir de puente entre diseñadores y fabricantes, abierta a empresas, artesanos, talleres y diseñadores interesados en una producción de proximidad y calidad. También promueve la estimulación de una forma de consumo y producción más consciente que invierta en el entorno.

Otra web a destacar es Foolk, dedicada por completo a la Neoartesanía y la cultura contemporánea. Su manifiesto está basado en la necesidad que experimenta la sociedad actual de revisar el pasado, recuperar el conocimiento y revitalizar la economía local es una puesta en valor de lo auténtico, de lo rural, un cruce de caminos entre los oficios artesanales y el diseño contemporáneo más actual.

5. Imagen de España en Japón

La artesanía, como arte del pueblo, es también patrimonio cultural, crea identidad y transmite los rasgos que definen a una nación. Diseño y artesanía actúan como

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

vehículo de conocimiento y comunicación entre culturas, y la exhibición de objetos, como se ha visto en el caso de las exposiciones universales en el siglo XIX y en las exposiciones de artesanía o diseño actuales, pueden ser generadores de interés entre países muy distintos y promover el intercambio cultural. En el caso concreto de las relaciones hispano-niponas se constata por estudios como el realizado por Javier Noya (2004:339-348) que la imagen de España en Japón mantiene una visión común de país tradicional y poco avanzado tecnológicamente, un país donde folclore (flamenco y toros) y gastronomía son los aspectos más conocidos. España, en términos de diplomacia cultural, pretende dar un giro de tuerca a esta percepción para generar nuevas expectativas y mantener el interés que despierta España en Japón mediante otras estrategias. Entre ellas se encuentra la difusión de las nuevas industrias culturales como son el cine, el cómic, la moda, la arquitectura o el diseño, que forman parte del proyecto Marca España. En los últimos años han sido diversos los eventos realizados en el país nipón para promover la imagen de España a través del diseño, que pasa a ser una herramienta eficaz de promoción cultural.

En 2010 con motivo de la *Tokyo Designer´s Week*, el estudio valenciano Cul de Sac organiza junto con la embajada española en Tokio una exposición llamada *Made in Japain. The True Story of Spanish Design.* La novedad es que el catálogo de la exposición es un cómic realizado por Paco Roca donde las culturas nipona y española comparten historia en un país llamado *Japain*. Unidos por pasiones comunes como el abanico, los instrumentos de cuerda, las flores o el color rojo hablan del acercamiento entre culturas a través de plataformas como el cómic o la escultura (la mascota está realizada por un escultor español). Acompañada de una campaña de dinamización en redes sociales y un plan de difusión internacional es evidente la presencia de referentes culturales más tradicionales (objetos del folclore) que llevan a un conocimiento de otros más actuales (diseño o cómic) para llamar la atención de los japoneses hacia nuestra cultura.

Con motivo de la celebración del Año Dual España-Japón, en el año 2013 se celebra una exposición organizada por el experto en diseño español Juli Capella y Acción Cultural Española llamada *Tapas. Spanish Design for Food*. Una muestra que une gastronomía y diseño, aplicado no sólo a la preparación y presentación de los alimentos sino también a los utensilios necesarios para ello. Pone en valor la calidad de las materias primas españolas y la creatividad gastronómica siempre ligada al diseño. Sin duda la gastronomía es uno de los aspectos que más interesan en Japón de la cultura española, y en este caso beneficia a la difusión de otra disciplina. Una observación de los objetos expuestos permite comprobar las múltiples revisiones contemporáneas que se hacen de objetos tradicionales comúnmente realizados de manera artesana.

Ilustrando la importancia de la Neoartesanía dentro y fuera de las fronteras nacionales se analiza un proyecto ideado por una empresa de productos de diseño nipona con presencia internacional, Muji, que colabora con un estudio de diseñadores españoles. Muji realiza proyectos denominados *Found* que pretenden descubrir métodos tradicionales de producción de todo el mundo que generan productos atemporales que no pasan de moda y que se adaptan a la vida y cultura en constante evolución. En el año 2013 se crea el proyecto *Found Muji Iberia*, comisariado por los diseñadores españo-

les Stones Designs. Los diseñadores seleccionan las piezas para que luego se pongan en venta en las tiendas *Found Muji* de Japón. Con estos productos se apuesta por mostrar la tradición hispano-lusa mediante la producción con materiales de proximidad y generados con procesos sostenibles. Los materiales utilizados son terracota, vidrio reciclado, acero inoxidable, madera de olivo y esparto de España, así como aluminio portugués. Como afirma desde su web, Muji ha querido trasladar el concepto que aplica a su diseño actual a un proyecto de difusión cultural para hacer reflexionar sobre la importancia de la funcionalidad de los objetos que nos rodean y nos acompañan en nuestro día a día. Se constata una vuelta a los preceptos del *mingei* (funcionalidad y belleza de los objetos cotidianos) adaptados al momento actual a través del diseño y de los nuevos medios de difusión contemporáneos.

Para finalizar, artesanía y diseño también pueden servir como instrumentos de denuncia social. El proyecto *País de pandereta* diseña y crea una pandereta con la forma de España, convirtiéndola en nuevo símbolo e icono del país de pandereta descrito por Antonio Machado. El estudio de diseño castellonense AA Studio plantea la creación de una serie limitada de panderetas creadas de forma artesanal con materiales y proveedores nacionales. Sirviéndose de una plataforma online de micromecenazgo solidario han conseguido el dinero necesario para producirlo con mayor éxito del esperado. Aunque parece que la globalización e Internet diluye las fronteras regionales, en manos de los neoartesanos tal vez puede generar productos actuales que mantengan una identidad cultural y ayuden a preservar la tradición.

Bibliografía

BRANDT, L. K. (2007), *Kingdom of Beauty: Mingei and the politics of folk art in Imperial Japan*. Asia-Pacific, Durham, Duke University Press.

BRAUNGART, M. & McDONOUGH, W. (2002) *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. North Point Press, New York, p. 119-154

CRUZ, C. (2011), "Creación e intención. Hacia una confluencia de intereses del Diseño y la Artesanía". En: *Diseñando con las manos. Proyecto y proceso en la artesanía del s. XXI.* Fundación Española para la Innovación de la Artesanía, p. 30. http://issuu.com/fundesarte/docs/disenando_con_las_manos [20/08/2014].

GÓMEZ PRADAS, M. (2011), *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyōdo-gangu o juguetes populares y tradicionales japoneses.* Repositorio de la Universidad de Zaragoza, http://zaguan.unizar.es

MOES, R. (1998), "The Appreciation of Folk Art in Japan". En: DD.AA. *'The Beauty of Use'. Mingei, Japanese Folk Craft*. Tokyo: CWAJ Lectures Series, pp. 17-22.

NOYA, J. (2004) *La imagen de España en Japón*. Real Instituto el Cano. P. 339-348. http://www.realinstitutoelcano.org/publicaciones/libros/librojapon.pdf [20/08/2014].

RODRÍGUEZ, I., http://coolhuntermx.com/neocrxft-neoartesania/ [27/02/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Capitalización y crisis de los salones manga: organización y expansión de la cultura *Otaku* en Andalucía

Sara Borrego Patrón y Carmen Hernández Suárez
Universidad de Sevilla

Palabras clave: manga, convención, capitalización, asociaciones, fan.

Resumen: Nuestro trabajo tiene como objetivo principal demostrar la capitalización de los salones manga en Andalucía. Las asociaciones, compuestas por fans, suelen llevar estas convenciones, pero la crisis ha provocado la disminución de estos eventos. Esto obliga a la búsqueda de inversores. Los empresarios han entrado en este mercado. Los salones manga han dejado de ser por fans y para fans. Sin embargo a pesar de la crisis, el público sigue creciendo. Nuestro trabajo busca demostrar también que la afición en Andalucía a la llamada cultura *otaku* sigue aumentando a pesar de la crisis.

Keywords: manga, convention, capitalization, association, fan.

Abstract: The main aim of our work is to demonstrate the capitalization of Andalusian manga conventions. Associations, integrated by fans, usually lead these conventions, but economic crisis has provoked the decline of these events. This forces to the search of new investors. Businessmen have come into this market. Manga conventions are no longer made by fans and for fans. Conversely, despite the economic crisis, the audience continues to growing. Our work also tries to demonstrate that interest in Andalusia in the called *otaku* culture continues to increase despite the economic crisis.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1. Introducción

Los salones manga en Andalucía son uno de los eventos culturales que han ido creciendo a lo largo de estos años. La crisis ha afectado a estos encuentros de la cultura *otaku*, pero a pesar de ello siguen contando con un gran apoyo. El año 2008 fue el punto álgido de los salones manga en Andalucía, principales expositores de productos para fans.

Los autodenominados *otakus* son en su mayoría fans del manga y el *anime*. En nuestro país aparecieron en la década de los setenta con series como *Heidi*. La oferta aumentó en los ochenta con *Dr. Slump*, pero fue en 1990 cuando llegó *Dragon Ball* a España y revolucionó el consumo de series de animación japonesas. Marcó a una generación que comenzó a interesarse por los productos nipones.

2. El manga en Japón

En Japón los antecedentes del manga, según el autor Frederick Schodt, se encuentran en la tradición del dibujo monocromo. El ejemplo más claro son los *Choju Giga*, un rollo de ilustraciones satíricas. La cronología del manga, sin embargo, se inicia según Jaqueline Berndt en 1814. Hokusai Katsushika fue maestro del llamado *Ukiyo-e*, también conocido

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

como estampas realizadas por xilografía. Publicó el *Hokusai Manga*, una serie de caricaturas de carácter grotesco, el precedente principal del manga que conocemos actualmente.

El manga fue el resultado de la tradición japonesa mezclada con la norteamericana. Durante el siglo XIX Charles Wirgman fundó *The Japan Punch* imitando a los diarios y revistas de su país de origen. Fue en esta época cuando el dibujante Rakuten Kitazawa introdujo el término "manga" para denominar sus caricaturas satíricas, pues "*man*" significa involuntario y "*ga*" dibujo o pintura.

La revolución del manga en Japón surgió sin embargo tras la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1949 los autores empezaron a dar nuevas formas al manga, produciendo así el que conocemos en la actualidad. En esta época destaca Osamu Tezuka, quien inspirado por Disney innovó en el terreno del cómic.

Pero no fue hasta los años setenta cuando se llegó a la madurez del manga. En este periodo empiezan aparecer los cómics que han marcado un hito en Japón: un temprano *Doraemon* en 1970, dibujado por Motoo Abiko y Hiroshi Fujimoto, reunidos bajo los seudónimos Fujiko F. Fujio; *Mazinger Z*, realizado por Go Nagai en 1972, y *Akira*, de Katsuhiro Otomo en 1982. Entre otros títulos que llegan, aparece la gran revolución del manga por antonomasia: *Dragon Ball*, de Akira Toriyama.

Japón se considera el mayor mercado mundial de historietas. Según el autor Scolari, es el medio de comunicación más importante. Se llegan a publicar más de trescientas revistas semanales, superando así a la televisión. El manga ocupa en torno al 25% del mercado editorial. Se estima además que hay en torno a dos mil quinientos dibujantes de manga. Las editoriales captan a nuevos autores cada año en las convenciones de aficionados, sobre todo aquellos que trabajan en *fanzines*. Los *fanzines* son conocidos sobre todo por su contenido erótico. Son revistas hechas por fans y para fans que suelen estar constituidas por los llamados *dōjinshis*, historietas de artistas *amateurs* realizadas a partir de algún manga o *anime*. Por lo general suelen tratar temas sexuales o románticos entre personajes.

Los salones manga aparecen a raíz de las convenciones de fans que intercambiaban *dōjinshis*. Estos cómics se venden anualmente en la convención *Super Cómic City*, que reúne cada año a más de veinte mil aficionados. Este evento está además patrocinado por grandes empresas y editoriales. Nació en los años ochenta como consecuencia de otro evento sin fines comerciales organizado por los aficionados en 1975 llamado *Komiketto*. Aquí vemos la primera muestra de capitalización de los salones manga o convenciones en su país de origen. Treinta años después, en España estamos viviendo muestras de este intento por comercializar lo que aquí es considerado una subcultura.

En nuestro país, actualmente el mayor salón manga se encuentra en Barcelona, donde en 2012 se reunieron ciento doce mil asistentes, convirtiéndolo así en una de las grandes convenciones de este género en el mundo.

3. Salones manga en Andalucía

En Andalucía cada año surgen nuevos eventos. En Sevilla en 2012 se celebró el Mangafest con una asistencia de diecinueve mil personas. Animados por los resultados,

la empresa organizadora volvió a traerlo a la ciudad el pasado 2013. No es el único caso en el que una empresa que no está dedicada exclusivamente al manga y al *anime* toma el relevo de las asociaciones. Es un caso de capitalización, de convertir un mercado hasta ahora casi contracultural en uno más comercial. Los salones manga cada vez están más llevados a cabo por empresas ajenas o ayuntamientos y organismos públicos.

Esta capitalización se puede apreciar primero en el coste elevado a la hora de montar un salón manga. Cada año la asistencia es mayor, como vemos en el caso del salón manga de Jerez. Este es sin duda el gran evento en Andalucía de la cultura *otaku*. En 2007 se registraron en torno a dieciocho mil visitantes, aumentando a más de veinticuatro mil en 2008 y llegando a treinta mil en 2009.

Las cifras de asistencia son innegables. Pero cada año es más complicado para las asociaciones organizar un evento cultural de tales características o siquiera asistir. Estos eventos no sólo proporcionan puntos de venta de tiendas especializadas de toda Andalucía, sino que además acogen a otras sin sede física. Los asistentes pueden participar en actividades que llevan asociaciones como ADEC-JAP-AN. Anjhara Gómez Aragón, presidenta de dicha asociación, declaró que hacían talleres de manualidades para unas diez o quince personas. Actualmente, sin embargo, no acuden a salones manga.

«Nosotros hacíamos sólo Cádiz y Jerez, pero como se han capitalizado y la cosa funciona de otra forma, parece que nos hemos quedado sin salones», dice Anjhara Gómez. Su asociación no vende ningún producto, sino que se dedica a la difusión de la cultura nipona. Por lo tanto, su función en estos eventos era proporcionar un servicio que la organización del salón les pagaba cubriendo su alojamiento, materiales y traslado. Sin embargo actualmente los organizadores del salón manga de Jerez no les han cubierto estas necesidades y por tanto ADEC-JAP-AN decidió no acudir.

Francisco Morales Cárdenas y Jesús Casal Berbel, presidente y tesorero respectivamente de la asociación Otaku No Yume, declararon sobre el coste de un salón manga:

> *«Un salón manga mediano, como puede ser la OTACON, tiene un coste total de entre veinte y treinta mil euros, los cuales se consiguen a través del alquiler de stands, puestos de restauración y apoyo del consistorio. Las subvenciones locales o regionales son necesarias para poder cubrir todos los gastos, aunque nunca superan el 25% del presupuesto. En el último OTACON de Tomares, en 2011, el Ayuntamiento no aportó ninguna cantidad, por lo que nos vimos obligados a cobrar por las actividades y a utilizar todo el dinero recaudado que sobró de las tres ediciones anteriores para pagar las facturas pendientes, quedándose la asociación prácticamente a cero e imposibilitada para realizar nuevos eventos sin subvenciones públicas».*

Esta situación se repite en los establecimientos de manga y *anime*. José María García González, de Mikami Cómics, tienda cuya sede está en Sevilla, declaró que: *«el precio varía dependiendo de quién los lleve y la cantidad de visitantes que tenga. Este año no hemos ido a Jerez porque era muy caro, quizás novecientos euros, más caro que en otros años. Dos mil cien euros aproximadamente en total»*. Y es que las

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tiendas y asociaciones no sólo deben contar con el precio del stand. El desplazamiento y el alojamiento no suelen ir incluidos en el precio. En otra tienda sevillana, Cómic Sensei, Alberto Calixto nos lo explicó así: *«Una empresa de un salón manga nos ofrecían lo que es el espacio por quinientos euros tres días, luego aparte de eso, súmale lo que conlleva: logística, preparación, material, etc»*. Alberto Calixto de Cómic Sensei además aseguró:

> *«Lo que he visto es que en la afición al tema del manga la gente sigue siendo la misma. No por la crisis a la gente ha dejado de gustarle el tema del manga y demás, pero sí que se piensa mucho en lo que se gasta el dinero y las cantidades. El que antes se gastaba veinte ahora se gasta siete o cinco y ahí está la diferencia realmente».*

Debido al evidente coste elevado de organizar un salón manga, muchos de estos eventos han dejado de estar en manos de aficionados para pasar a las del mercado. Empresas de realización como Jakemate en Jerez han tomado las riendas de estos salones. Sin embargo la afición no cesa a pesar de gastar menos. Este creciente interés y la incapacidad de los organizadores tradicionales a llevarlos a cabo, que en numerosos casos son asociaciones juveniles sin ánimo de lucro como Akiba-Kei u Otaku No Yume, han dado paso a que recojan estos eventos empresas privadas que han mostrado interés en esta cultura.

4. Empresas y salones manga

Otaku No Yume cuenta cómo se organiza un salón manga:

> *«Cuando nos planteamos preparar un evento propio, el primer paso para empezar desde cero es que miembros de la Junta Directiva de la asociación elaboren un proyecto y lo presenten, tras aprobarse en Asamblea de socios, ante la administración competente de turno (Ayuntamiento, Diputación, Junta de Andalucía…). Según la respuesta de la administración, la responsabilidad de organización puede recaer en la propia asociación, en la administración (en cuyo caso la asociación participa legalmente como colaboradora), o ser mixta. Éste es el caso de la famosa OTACON, cuyos organizadores éramos la Asociación Otaku no Yume junto con la Tenencia de Alcaldía de Cultura, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Tomares. […] La base del evento se construye sobre un buen presupuesto, que incluye por una parte los ingresos: alquileres de stands comerciales y no comerciales, patrocinadores, subvenciones públicas y entradas (si las hay), y por otra parte los gastos principalmente en infraestructura, materiales y publicidad. En función de ese presupuesto es posible organizar más o menos actividades, disponer de medios audiovisuales, etc.».*

Para estos eventos es necesario bastante dinero, por lo que las asociaciones deben ponerse en contacto con el Ministerio de Cultura y Deportes para optar a una subvención. Por ellos mismos, debido a su actividad no lucrativa, son incapaces de hacer frente a este gasto.

Para optar a una subvención del Ministerio de Cultura y Deportes es necesario cumplir una serie de requisitos para demostrar el interés y la validez del proyecto a llevar a cabo. Aparte de esto, el Ministerio no financiará más del 70% del proyecto, no superando nunca los cincuenta mil euros.

Debido a esto, las asociaciones recurren a empresas privadas para recibir apoyo económico. Los patrocinadores de Akiba-Kei, Crash Cómics, reconocen que aportan hasta sesenta euros a la asociación. Otro patrocinador es Han-Association, quienes llegan a la cifra de cincuenta euros. Estas ayudas pueden parecer pequeñas, pero pertenecen a establecimientos locales u otras asociaciones, que de esta forma configuran una red de ayudas entre ellos. Pero con el aumento de la afición y del público, cada vez se quedan más cortos a la hora de conseguir dinero. De esta forma son las empresas privadas con más ingresos las que muestran interés y toman el relevo a las asociaciones.

Otaku No Yume reconoce que ya no tienen dinero:

> *«La asociación no dispone de fondos propios suficientes para organizar eventos de esta magnitud, por lo que depende totalmente de las aportaciones de las administraciones y subvenciones públicas. Hasta donde sabemos, las subvenciones privadas no se dan para este tipo de eventos».*

Las empresas privadas sólo patrocinan a asociaciones, pero se desligan a la hora de subvencionar los salones manga. Esto lleva a que, al organizar uno de estos eventos, prefieran montarlos por ellos mismos. Es el caso del salón manga de Jerez, que hasta ahora había sido llevado por la asociación Otaku Shin. Este 2013 fue llevado a cabo por la empresa Jakemate. El evento relacionado con la cultura *otaku* más importante pasa a ser recogido por una empresa que puede hacer frente a su elevado coste.

Este hecho, en opinión de Anjhara Gómez, ayuda en parte a dejar de estigmatizar a un grupo social que ha sido atacado en numerosas ocasiones en los propios medios. Normalizar los salones manga llevaría a dejar de ver esta afición como rara y a traer más productos relacionados con ella.

5. Crisis y el mercado del manga

En 2007 y 2008 el mercado de novedades de las grandes editoriales españolas aumentó de manera significativa. El mercado editorial llevaba años aumentando su catálogo de novedades. Marc Bernabé, autor del blog *Mangaland*, realizó un estudio sobre las novedades de Norma Sabadell, filial de Norma Editorial. Siguió las novedades que cada año presentaba la editorial con el fin de realizar un gráfico que mostrara el interés de las empresas por el cómic japonés.

En sus gráficas se observan dos momentos clave. El primero ocurrido en 2002, cuando pasaron de editar poco más de cien novedades a trescientas. El segundo es el salto de 2004 a 2005. En las gráficas vemos cómo en este último año se mantuvieron las novedades ofertadas, pero en 2007 volvieron a aumentar significativamente el catálogo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Marc Bernabé, sobre 2007, también señala qué editoriales fueron las que más contribuyeron al manga al ofertar títulos nuevos. En otro gráfico vemos cómo en 2007 las grandes editoriales fueron Glénat, Ivrea y Norma Editorial, seguidas por Planeta y MangaLine.

En 2012, Marc Bernabé siguió publicando este estudio estadístico. En 2010 hubo una clara caída en la compra de títulos nuevos por parte de las editoriales. La crisis llegó con fuerza. A esto no se le sumó una caída en la asistencia a los salones como Jerez, que ya hemos visto que cada año aumenta su público. Tiendas como Cómic Sensei o Mikami Cómics señalan que, si bien los aficionados ya no se gastan tanto dinero como antes, siguen acudiendo y comprando aunque en menor cantidad.

Sin embargo observamos que las editoriales no han recuperado el número de novedades que llegaron a ofertar en 2007. Dejaron de comprar más de doscientos títulos nuevos por efecto de la crisis. En 2011 volvieron a bajar en cien, pero en 2012 se nota una ligera recuperación, si bien apenas se han licenciado veinte novedades.

Hasta la crisis, parecía que las editoriales apostaban cada vez más por ofertar manga nuevo. En 2008 la crisis se empezó a notar y comenzó la caída no sólo de novedades sino también en la propia compra de los aficionados.

El mundo de los editores de cómics también cambió. MangaLine desapareció para volver a aparecer con una tienda online. Su catálogo previo se lo repartieron Glénat y Norma Editorial. Pero incluso la gran editorial Glénat sufrió cambios cuando se separó de la empresa principal, Glénat Francia. De la separación de la editorial gala, Joan Navarro creó el sello Editores de Tebeos (EDT).

La situación entre las editoriales se mantiene en un equilibrio entre las cuatro más poderosas. De 2007 a 2012 observamos que la mayoría de las pequeñas editoriales han desaparecido. Actualmente el mercado lo controlan Ivrea, Norma Editorial, Planeta y Editores de Tebeos. La situación parece estable desde la constitución de esta última editorial, si bien últimamente EDT vuelve a pasar por problemas.

Joan Navarro, director de EDT, publicó en su blog *Viñetas* diversos datos de ventas de su compañía. Este acto de transparencia sorprendió a muchos, puesto que conseguir datos objetivos de venta de cómics y sobre todo de manga es prácticamente imposible.

Marc Bernabé en su artículo sobre el mercado de novedades de 2012 explicó la situación de EDT:

> *«El verano pasado, la editorial Shūeisha decidió no renovar el master agreement que tenía con Glénat/EDT, lo que a la práctica implicaba que EDT perdía todas sus licencias con esta editorial: y estas incluyen estrellas rutilantes como Bleach, Naruto y Death Note. Las licencias más jugosas se repartieron entre las otras cuatro grandes, mientras que las que no daban beneficios o directamente arrojaban pérdidas van a ser descatalogadas y destruidas en mayo de 2013 a más tardar».*

Joan Navarro mostró en su blog cómo la editorial japonesa Shūeisha era la más puntera en el mercado del manga. Desde 1999 hasta 2008, el 50% de las ventas de cómics en Japón pertenecen a esta editorial. En este mismo período de tiempo, además

las ventas de manga superaron claramente a las de cómic occidental. La venta acumulada de manga llegó a más de cinco millones, lo que supone un 88% del total.

Las ventas de Glénat España, dirigida por Joan Navarro, fueron publicadas también. Las ventas de manga de ese año llegaron a alcanzar el 81,5% de las ventas de la editorial. Los cómics americanos llegaron a alcanzar poco más del 3%.

Es difícil calcular o hacer un balance de la situación editorial en España debido a la falta de datos. El ejercicio de transparencia de Joan Navarro no ha animado a otras editoriales a hacer lo mismo. Sin embargo el mercado parece ir estabilizándose tras la caída en 2010.

6. Por fans y para fans

No obstante, el mundo del manga y el *anime* no es sólo editoriales. Como señalaba antes Alberto Calixto, el aficionado a esta cultura permanece fiel a ella a pesar de que no puede permitirse el gastar tanto como hace unos años. José María García, propietario de Mikami Cómics, apunta también hacia la falta de establecimientos en pueblos y cómo los salones manga son una oportunidad para aquellos que no pueden permitirse ir a una ciudad cada fin de semana a comprar cómics.

Las asociaciones las fundan ellos, muchas veces chicos y chicas jóvenes sin ingresos que colaboran para crear eventos de expansión de la cultura. Estas asociaciones en muchos casos prosperan, pues como hemos visto son seguidores fieles que no suelen abandonar su afición. También en numerosas ocasiones las primeras asociaciones se disuelven, pero los miembros que quieren seguir adelante vuelven a unirse.

Puede que la sensación sea de pérdida para muchos, pues de los tranquilos salones manga llenos de stands de fans se pasa a los de las tiendas, llenos con las últimas novedades y los productos de moda. Sin embargo en la sociedad en la que vivimos es imposible que un público consumidor cada vez más grande pase desapercibido. Aun así es probable que los salones manga hechos por fans y para fans no desaparezcan, sino que convivan con estos más grandes y capitalizados. Lo que es innegable es que cada año hay más muestras de esta capitalización, para bien o para mal.

Bibliografía

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Jorge David; JIMÉNEZ VAREA, Jesús y PINEDA CACHERO, Antonio (2003): *El terror en el cómic*. Comunicación social, Sevilla.

GARCÍA, Santiago (2010), *La novela gráfica*. Astiberri Ediciones, Bilbao.

MONTERO PLATA, Laura; *Una conquista inversa: la importancia del anime en el mercado del manga español* http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4026600 Dialnet. [30/05/2013]

PAPALINI, A. Vanina (1999), *Anime: mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginario social*. La Crujía, Buenos Aires.

PARADA MORALES, David, *Manga – anime Una expresión artística que subjetiva al Otaku*, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4112180 Dialnet [30/05/2013].

PERPER, Timothy, CORNOG Martha (2011), *Mangatopia: essays on manga and anime in the modern world*. Libraries Unlimited, EEUU.

SANTIAGO, José Andrés, *Generación manga. Auge global del imaginario manga-anime y su repercusión en España*, http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4026509 Dialnet [30/05/2013].

SINOVAS GÓMEZ, Raúl J. (2010), *1001 anécdotas del mundo del cómic*. Medea Ediciones, Madrid.

La Vanguardia Ediciones SL, Grupo Godó: http://www.lavanguardia.com/mon-barcelona/20121104/54354171309/salon-manga-barcelona-asistencia-record.html [30/05/2013]

El Correo de Andalucía SL: http://elcorreoweb.es/2013/05/20/fibes-repite-el-manga-fest-en-noviembre/ [30/05/2013]

Andalucía Información, Grupo Publicaciones del Sur S. A.: http://andaluciainformacion.es/portada/?a=45890&i=34&f=0 [30/05/2013]

La Voz Digital, Grupo Vocento: http://www.lavozdigital.es/jerez/20090326/sociedad/ifeca-acogera-edicion-salon-20090326.html [30/05/2013]

Secretaría de Gobierno de Culura, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: http://www.mcu.es/ayudasSubvenciones/Cooperacion/CorporacionesLocales2013.html [30/05/2013]

Webs de asociaciones y grupos

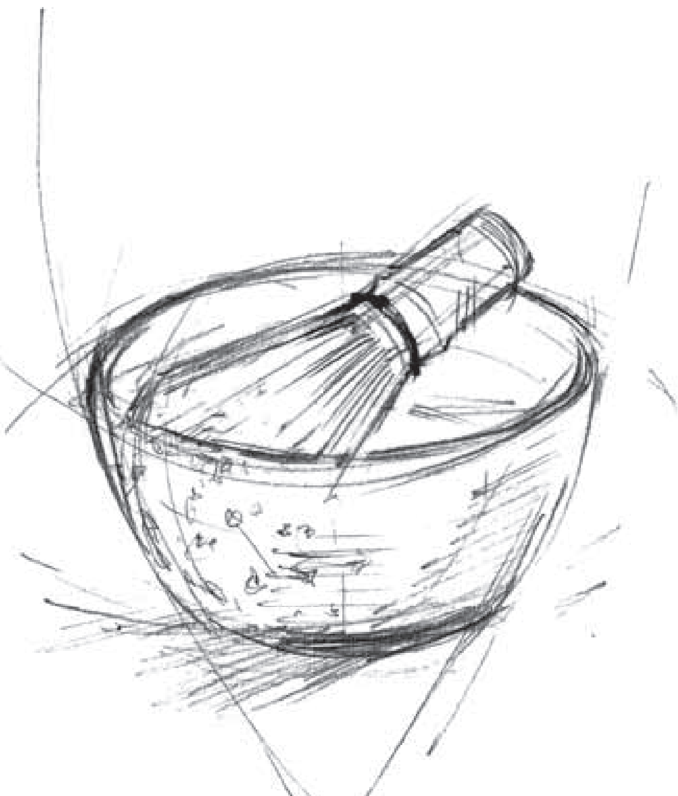
Fancueva: http://www.fancueva.com/manganime/mangaline-resucita-de-entre-los-muertos/ [30/05/2013]
Misión Tokyo: http://www.misiontokyo.com/ [04/02/2013]
Ramen para Dos: http://ramenparados.blogspot.com.es/ [04/02/2013]
Viñetas, Joan Navarro: http://navarrobadia.blogspot.com.es/ [30/05/2013]
Editores de Tebeo (EDT): http://www.editoresdetebeos.com/blogs.aspx [30/05/2013]
Mangaland: http://www.mangaland.es/ [30/05/2013]
The Cult: http://www.thecult.es/Comic/historia-del-manga-el-comic-japon.html [30/05/2013]
Akiba Kei Córdoba: http://akibakeicordoba.com/ [30/05/2013]
Otaku No Yume: http://otakunoyume.net/ [30/05/2013]
Asociación Taira: http://www.asociaciontaira.es/ [30/05/2013]
ADEC JAP-AN: http://institucional.us.es/adecjapan/ [30/05/2013]
Han Association: http://www.han-association.es/ [04/02/2013]
Mikami Cómics: http://www.mikamicomics.com/ [12/04/2013]
Crash Cómics: http://crashcomics.blogspot.com.es/ [12/04/2013]
Racoon Games: http://www.raccoongames.es/tienda/ [12/04/2013]
Jakemate Eventos: http://www.jakemate.es/ [18/03/2013]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Sección 3:

Relaciones entre Japón y *Occidente* a través del Patrimonio Cultural

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El manga se encuentra con Genji: la técnica narrativa de Waki Yamato en *Asakiyumenishi*

Shuhei Hosokawa
Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses de Kioto
Traducción: Lidia Núñez Sánchez

Palabras clave: manga, Tezuka Osamu, *shōjo*, *Asakiyumemishi*.

Resumen: La historia del manga comenzó en los años veinte bajo influencia de la tira cómica norteamericana. Tras la guerra, algunos autores contribuyeron a establecer con sus publicaciones un estilo totalmente innovador. Éste es el período al que puede llamársele "clásico" en el sentido de que los autores encontraron modelos narrativos y estilísticos que seguir, que fueron adoptados y más tarde rechazados por las generaciones posteriores. El autor más influyente de todos, Tezuka, debe su éxito a la universalización del arte del manga no solo con la invención de personajes futuristas, sino también por la adaptación de historias clásicas y la creación del género *shōjo*, o manga para público femenino.

Ambos éxitos de Tezuka convergen en *Asaki Yumemishi* (1979-93) de Yamato Waki, la adaptación de *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu. Yamato traduce lo literario en visual, simplificando la narrativa que transluce de la historia ornamentada. Esta discusión estará centrada en comparar *Asaki Yumemishi* con el original, así como con otras adaptaciones de *Genji Monogatari*, como *emaki* y cine, con el propósito de analizar cómo la herencia literaria se ha ido "traduciendo" en diferentes modos de expresión a lo largo de los años y cómo el manga es el medio clave en dicha recreación.

Keywords: manga, Tezuka Osamu, *shōjo*, *Asakiyumemishi*.

Abstract: The history of Japanese manga, roughly began in the 1920s under the influence of the contemporary American cartoons. Just after the war several authors contributed his early works to them, establishing his innovative style. We may call this period "classic" in the sense that the authors founded narrative, stylistic and visual models to be followed, adopted and finally rejected by the later generations. The most influential author, Tezuka succeeded in expanding the art of manga not only by inventing super-natural comic characters but also adapting classic stories and established Girl (*shōjo*) manga genre.

These two inventions of Tezuka are converged on Yamato Waki's *Asaki Yumemishi* (1979-93), the adaptation of Murasaki Shikibu's *Genji Monogatari* (Tale of Genji). Yamato translates the literary into the visual, simplifying the narrative flow underlying the meandering story. I will compare *Asaki Yumemishi* to the original as well as other adaptations of *Genji Monogatari* such as *emaki* (rolled paper), film, animation, *lied* and Takarazuka revue in order to discuss how literary heritage has been "translated" into different modes of expression in different periods and how manga is one of the key media for re-creating it.

1. Introducción

Hoy día el manga se ha establecido como lenguaje universal. Junto con el *anime*, los videojuegos y el *J-pop*, se convierte en el abanderado de la cultura japonesa (juvenil). Sin embargo la parte de manga que se exporta parece muy limitada (robots,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

futuristas, góticos, transgénero, porno, etc.), sin apenas nada que hable de historia. El objetivo de este artículo es presentar una obra basada en el clásico de la literatura *Genji Monogatari* (*La novela de Genji*) y hablar sobre su técnica narrativa, la de los cómics escritos especialmente para chicas jóvenes (*shōjo manga*). Los *shōjo manga* se vienen estudiando en el ámbito académico como parte de la cultura juvenil de Japón o como un tipo de manga, pero se suelen centrar en el análisis de los roles de género, el feminismo, el juego transgenérico, la subcultura y otros aspectos contemporáneos, en escenarios de hoy y del mañana. El trabajo que nos ocupa, *Asakiyumemishi* de Waki Yamato, puede verse desde el punto de vista de su éxito comercial. Sin embargo su técnica narrativa es tan sofisticada que merece nuestra atención.

2. Los orígenes del manga

La historia de la caricatura en el arte japonés se remonta al siglo XVI, floreciendo en los periodos Edo (1603-1868) y Meiji (1868-1912) gracias a la popularización de la prensa. La revista *Tokyo Puck* (1905) de Rakuten Kitazawa ofrecía un sentido moderno a la sátira y está considerada como el inicio del manga moderno. Durante los años veinte se importaron cómics norteamericanos y fueron adaptados al reciente periodismo de masas. Se crearon así dos nuevas convenciones: la combinación de dibujo con plumilla, o imágenes con textos hablados (*Ippei Okamoto*), y el llamado "manga de cuatro viñetas", cuyo impulsor fue Shōichi Kabashima con su *Shōchan no Bōken* (1923-24). Ambas responden al deseo de narrar una historia. Durante los años treinta, este último se fue desarrollando hasta lo que hoy en día conocemos como "manga de historias" (manga narrativo). Por ejemplo, *Norakuro* (1931-41), de Suihō Tagawa, y *Bōken Dankichi* (1933-39), de Keizō Shimada, cuyos héroes eran respectivamente un perro soldado y un niño valiente, estaban orientados principalmente a un público joven masculino y aparecían serializados en revistas para chicos. Los lectores jóvenes podían identificarse fácilmente con estos héroes populares. Pero el manga de historias desapareció en los años cuarenta, pues solo se permitió la publicación de propaganda militar.

Inmediatamente después de la guerra, los cómics sensacionalistas (llamados por lo general *akahon* o "libros rojos") se publicaban principalmente en el mercado negro y en tiendas clandestinas, destinados principalmente al público masculino. El estilo del trazo y la historia se adaptaron de los cómics americanos que se encontraban en las tiendas del ejército norteamericano y en comercios clandestinos.

Entre los autores de *akahon* el más conocido es sin duda Osamu Tezuka. Comenzó su carrera profesional como dibujante de *akahon* y pronto firmó un contrato con revistas para chicos que no solo se vendían, sino que también estaban disponibles en librerías de alquiler. Los chicos de familias modestas podían alquilarlas por un precio bajo. A finales de los años cincuenta, la industria del manga emergió con la publicación no solo de revistas mensuales, sino también semanales por parte de las mayores editoriales. La televisión, inaugurada en 1953, catapultó la popularidad de héroes y heroínas que se habían dado a conocer en papel. Tezuka fue la figura central de este proceso de

industrialización (cuyo símbolo fue Mushi Production Co., la primera compañía de animación para televisión, creada por Tezuka en 1961). Tezuka ideó héroes populares como Tetsuwan Atomu (Astro Boy, 1951) y Black Jack (1973-78), que produjeron fervor entre el público general a través de revistas, libros y televisión.

3. El nacimiento de los cómics para chicas (*shōjo manga*)

Uno de los inventos de Tezuka fue el manga de historias para chicas (*shōjo manga*). Se le encargó una obra para una de las primeras revistas de cómics para chicas, *Shōjo Kurabu* (Club de chicas). El primer experimento de este género fue *Ribbon no Kishi* (*La princesa caballero*, 1953), la historia de una chica que, criada como un chico, se convirtió en una fuerte espadachín que salvaba princesas. No fue solo el nacimiento de esta nueva heroína, sino también el juego de género lo que fascinó a las lectoras. A *Shōjo Kurabu* le siguieron varias revistas y todas serializaron el manga de historias[1]. El formato de estas revistas para chicas, de más de 100 o 200 páginas, cuasimonopolio de cómics en sus contenidos, fue y continúa siendo algo exclusivo de Japón. La estrecha relación entre el medio de publicación y el tipo de manga es obvia. En otras palabras, sin las revistas de cómics para chicas, no habría nacido el género que nos ocupa.

En los años setenta se publicaron varios *shōjo manga* que supusieron una gran innovación, como *Arabesque* (1971), de Ryōko Yamagishi, *Rose of Versailles* (1972-73, famosa por su versión de Takarazuka de 1974), de Riyoko Ikeda, o *Poe Family* (1972-73), de Moto Hagio. Comparado con el manga para chicos (aventura, acción, ciencia ficción), el manga para chicas tendía a ser más centrado en temas femeninos, más psicológico y orientado al romance.

Durante los setenta y ochenta, tanto los mangas para chicos como para chicas (y los recién inaugurados mangas para adultos) diversificaron sus temas, sus estilos y sus historias, haciendo más difícil la definición de géneros. Una de las consecuencias significativas del *boom* del manga es que el público adulto se convirtió en objetivo de mercado. Esto alteró fundamentalmente la estructura industrial y narrativa del manga.

Uno de los nuevos tipos de mangas de historias que se abordó en estas décadas es la adaptación de clásicos de literatura: *Asakiyumemishi* (1979-1993), de Waki Yamato, se basó en la novela *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu (principios del siglo XI). Comenzó en el número de diciembre de 1979 de la revista *Monthly mimi* y terminó en el número 27 de *Mimi Excellent* (1993). Estas revistas, publicadas por Kodansha (una de las editoriales más poderosas), están destinadas a la audiencia femenina desde la adolescencia hasta las veinteañeras: *Asakiyumemishi* se crea para ser un *shōjo manga*.

Ya que el original es la historia del príncipe Hikaru Genji y una docena de mujeres en la corte Heian, parece perfecta para el género romántico. Pero ningún autor antes de Yamato intentó adaptar un clásico de la literatura japonesa. Aunque Tezuka adaptara

1. Para una reflexión histórica del *shōjo manga*, véanse Y. Yoshihiro (1980), B. Heibon (1991), J. S. Prough (2011) y J. Danziger-Russell (2013).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

algunos clásicos occidentales (como la novela de Dostoyevski *Crimen y castigo*), los clásicos japoneses estaban fuera de toda consideración por parte de la mayoría de los autores y lectores. *Asakiyumemishi* se hizo tan popular entre las estudiantes de instituto que se continúan vendiendo ilustraciones a color, ediciones limitadas, pósters, etc. *Asakiyumemishi* no es sólo un manga basado en una obra de literatura clásica, es un clásico en sí mismo.

4. *Asakiyumemishi* en la historia de las adaptaciones de *Genji*

A diferencia de las adaptaciones visuales del *Genji Monogatari*, como los rollos ilustrados (*emaki*), álbumes de pinturas (*gachō*) y otros tipos de arte que consistían en una o varias imágenes representando escenas destacadas (con o sin diálogos), el manga está construido por un grandísimo número de imágenes encuadernadas en un libro para el consumo de masas. En lugar de ilustrar los puntos clave, se representa la progresión narrativa. Como algunas de esas adaptaciones tradicionales, el diálogo es esencial como texto visual para el manga. El manga como género visual no "reproduce" evidentemente la descripción del texto original. La palabra "pelo", por ejemplo, es sustancialmente diferente de su imagen visual. La palabra "amor", por su parte, no puede "traducirse" directamente en dibujos. Más allá de este axioma, el manga inevitablemente "resume" y "traduce" el texto original para los propósitos del consumo de masas. Por lo tanto los toques y los detalles del texto original que hicieron inmortal a la obra están omitidos en su mayor parte (lo mismo se suele objetar de las adaptaciones para cine de clásicos de la literatura). Murasaki Shikibu deja mucho espacio ambiguo para múltiples interpretaciones. El original es menos dramático y más evocador que *Asakiyumemishi*. No obstante podemos considerar que la adaptación tiene su propio valor[2].

La progresión narrativa y el diálogo nos permiten comparar el manga con el cine. En ambos, cada cuadro (la mínima unidad) está narrativamente integrado en el todo. Al igual que el director de la versión para el cine (K. Yoshimura, 1953), Yamato seleccionó episodios, desechando algunos e inventando otros nuevos para que encajen con las convenciones del género (por supuesto, controlado por la industria). *Asakiyumemishi* se encuentra entre las artes tradicionales y el cine y la animación en la historia de las adaptaciones de *Genji Monogatari*.

Durante siglos, muchos momentos cumbre han tenido incluso sus propios nombres de escena entre los entusiastas. Una de las escenas más conocidas es la llamada "el choque de carros", en la que los carros llevados por dos mujeres (Aoi, la mujer de Genji, y Rokujō, su amante), se encuentran en una calle donde había celebraciones, resultando en choque y en pelea. Es la única escena violenta de la historia y no hay adaptación tradicional que se la salte. La comparación con las obras de arte nos deja

2. Un número especial de *Bessatsu Takarajima* dedicado a *Asakiyumemishi* ofrece también información de gran valor, episodios inéditos y una entrevista con Yamato (2003). Se citará, cuando sea necesario, la traducción española de Xavier Roca-Ferrer, *La Novela de Genji. Primera época. Esplendor*, Ed. Destino, Barcelona, 2005.

ver clara la distinción técnica. Yamato se basa claramente en las obras de arte antiguas, pero el manga es básicamente en blanco y negro, de modo que para expresar la confusión de la calle usa planos cortos, diferentes ángulos y onomatopeyas.

5. Simplificación y dramatización

La simplificación y la dramatización son los principios básicos de la confección de *Asakiyumemishi*. El orden de los capítulos y episodios están alterados con respecto al texto original para hacer la narración más comprensible. En algunos casos, varios párrafos del original se convierten en una sola viñeta, mientras que en otros casos un párrafo se alarga varias páginas. Las escenas románticas tienden a ser más dramáticas que en el original. Nos importa especialmente la forma en que Yamato edita y visualiza la descripción literaria.

Por ejemplo, *Asakiyumemishi* dedica más de cuatro páginas a la primera historia amorosa de Genji con una chica llamada Murasaki, su futura esposa. Ella, que creció a su amparo, confía plenamente en él. Más tarde, él invade la habitación de ella y abraza a la inocente niña. A pesar de su desconcierto, ella lo comprende y accede a sus deseos. Esta escena es crucial para su relación, pero el original simplemente la menciona sin ninguna referencia explícita al sexo: *«No se hubiese sentido libre de inhibiciones con una hija, porque la intimidad entre un padre y una hija no deja de tener sus límites…»* (pág. 210). Yamato "revela" el contacto sexual a pesar de la referencia indirecta en el original. Sin esta dramatización, el manga no podría haber sido aceptado como tal. La dramatización es fundamental para la adaptación al manga de la literatura clásica y la romantización (en algunos casos, erotización) es un punto clave en este caso.

La simplificación es también evidente en la fisionomía de los personajes. *Asakiyumemishi* adopta el estilo de un *shōjo manga* típico haciendo los personajes "buenos" con grandes ojos y los personajes "malos" con ojos rasgados. Las favoritas de Genji, (Murasaki, la princesa Akashi, Tamakazura, Oborozukiyo, etc.) tienen rasgos similares. Genji tiende a buscar la imagen de su difunta madre Kiritsubo, por lo que las mujeres a las que ama serán parecidas. Pero su similitud también sugiere la limitada capacidad en la caracterización facial del subgénero romántico del *shōjo manga,* cuya estética femenina, además, es totalmente incompatible con la del periodo Heian (ver las cortesanas del *emaki*).

Entre los personajes "malos", Rokujō Miyasundokoro es la más peculiar. Debido a su edad (ocho años mayor que él) primero vacila a la hora de aceptar la seducción de Genji, pero finalmente sucumbe ante él. Sin embargo, al ser humillada por Aoi, la primera mujer de Genji, en la escena del "choque de carros", se pone tan celosa y furiosa que su espíritu la horroriza y acaba por matarla, poseyendo también a algunas de las amantes de Genji. Su descripción facial es tan noble como neurótica, y su espíritu es una versión exagerada de su cara real. En una escena, el fondo es una tela de araña, como si ella fuese una "mujer araña" o viuda negra, aunque la araña no contiene connotaciones malvadas en el periodo Heian como en Occidente.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Todas estas mujeres son recordadas en el lecho de muerte. Él las saluda diciendo *«Adiós, todas las mujeres espléndidas que amé»*. Esta línea insustancial sale por supuesto de la imaginación de Yamato. Al girar la página vemos montañas cubiertas de nubes. Acompañándolas hay un conocido poema anónimo sobre la fugacidad de la vida: *«la vida es como un sueño leve»*. Este final tiene correspondencia con el capítulo de *Kumogakure* (literalmente, "escondido entre las nubes"), que coloquialmente significa "desaparición". En la obra original este capítulo no tiene texto: sólo sobrevive el título. La interpretación más común es que Murasaki trató de aludir a la muerte de Genji sólo con el título. Yamato añade el poema para hacer más clara la intención. El título *Asakiyumemishi* (que significa literalmente "tener un sueño leve") viene de ese poema. Los capítulos que siguen narran una historia aparte sobre dos jóvenes cortesanos: el "hijo" y el "nieto" de Genji. Esta parte se conoce como *Uji Jūjō* (*los diez capítulos de Uji*).

6. La dinámica de las viñetas

El manga de historias de antes de la guerra se solía basar en la ordenación lineal de viñetas rectangulares del mismo tamaño. Principalmente se debe a Tezuka que al principio de los cincuenta se expandieran las posibilidades narrativas del manga aprovechando la arquitectura flexible de las viñetas en formas variables de distintos tamaños (él mismo admite la influencia que recibió del cine). Aplicó esta técnica innovadora a su primer *shōjo manga*, *Ribbon no Kishi* (*La princesa caballero*), serializada desde 1953. La generación siguiente siguió desarrollando esta dinámica de las viñetas. La propia Yamato puede no ser una pionera de nuevos lenguajes visuales, pero aplica con gran destreza la técnica a la complicadísima estructura narrativa y a las relaciones afectivas de la corte del periodo Heian.

Veamos la escena en la que Kiritsubo da a luz a Genji: es un caso típico de hiperdramatismo. El texto original en el que se basa es el siguiente: *«Llegado el momento, la joven favorita regaló al emperador (quizás porque en una vida anterior ya habían estado unidos de algún modo) un príncipe hermosísimo»* (pág. 84). Esta frase no hace referencia a voces sobrenaturales. La versión de Yamato, sin embargo, fantasea un tipo de contrato con el diablo, anticipando la muerte prematura de Kiritsubo a cambio de la vida del príncipe.

Las líneas de viñetas se disponen horizontal, vertical y oblicuamente. La disposición oblicua da inseguridad al lector. Algunas viñetas tienen un fondo negro, mientras que otras lo tienen blanco. El fondo negro describe tanto la oscuridad física de la noche tanto como la oscuridad psicológica de la ansiedad y la perturbación. Aquí se usan dos tipos de viñeta: con margen y sin margen. El primero es el estándar, mientras que el segundo intensifica la secuencia temporal y la condición afectiva.

En otra escena se aplica otro recuadro especial. Es la escena en la que se encuentra Genji con una cortesana llamada Hanachirusato (literalmente, "campo de flores deshojándose"), una cortesana sencilla pero cariñosa que vive en el campo. Cuando la mujer

se sienta tras el panel traslúcido (*kichō*), casi se miran el uno al otro. Aquí Yamato usa el marco de puntos que expresa con acierto ese estado intermedio entre la visibilidad y la invisibilidad, como si el lector los espiara desde ambos lados.

7. Representación del cabello

Todas las cortesanas tienen cabellos tan largos como su altura. Aunque esta costumbre es históricamente correcta, la forma de ilustrarla es una cuestión de estilo. Los fantásticos cabellos largos del *shōjo manga* los dibujó por primera vez Riyoko Ikeda en un manga que hizo época: *Berusaiyu no bara* (*La rosa de Versalles*, 1972-3). Exploró los largos cabellos de estilo rococó y las caídas, convirtiéndolos en símbolos románticos. Yamato, por decirlo de este modo, trasladó una estética similar a la del Palacio de Versalles a la corte Heian.

Los cabellos enredados se exageran en los momentos de alta tensión emocional. Por ejemplo, al saber de la relación "matrimonial" de su marido Genji con Sannomiya, Murasaki se arrepiente de haber depositado su confianza en él. Sus cabellos se expanden como lazos al viento, como si los arrastrara la fuerza del pasado. Ella no puede seguir ni mirar hacia delante porque la fuerza del pasado la captura.

Los pelos enredados se dan especialmente en las escenas eróticas. Cuando Genji, sentenciado al exilio en Suma al saberse de su relación con Oborozukiyo ("luz de luna nublada"), ésta, que era una amante ilícita, derrama lágrimas por él. Está conmovida por lo afectivamente que la trata a pesar de su conducta pecadora. Su pelo enmarañado expresa su emoción y su éxtasis. En otra escena, Genji entra de repente en el cuarto de Utsusemi, la mujer de un samurái. Esto es casi una violación, pero ella lo acepta. El éxtasis inmediato que siente ella se extiende en dos grandes dibujos con cabellos salvajes y kimonos enrevesados. En otra escena sexual con Fujitsubo, el despeinado se combina con los primeros planos de su cara desde diferentes ángulos. Su éxtasis se corta abruptamente al despertarse en la penúltima viñeta, gritando en su éxtasis y dándose cuenta de que el beso era un sueño en la última viñeta.

8. El modo realidad y el modo fantasía

Como se advierte, hay dos formas de representar el pelo. Una es pintándolo de negro, que representa lo real, lo ordinario y las escenas sociales, mientras que el pelo dibujado con líneas de plumilla representa lo irreal, escenas emotivas y psicológicas. Las segundas configuran el punto de vista subjetivo, mientras que la primera, el objetivo. Unida a los tipos de diálogo (que veremos luego), la representación del cabello es un elemento clave de la narración. Aunque hay excepciones a la regla, Yamato, al distinguir una de la otra, asimila las relaciones complicadas para facilitar la comprensión de la narración a la audiencia general. El pelo largo no sólo representa la feminidad, sino que también señala el modo narrativo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La dramática escena de Rokujō en la traición de Genji usa con eficacia ambos modos de cabello. Acaba de alarmarse al escuchar a la gente hablar de la alegría de él al haber tenido su primer hijo con su mujer Aoi. En la primera viñeta, ella, con pelos pintados (modo realidad), lo recuerda con afecto y la observamos a ella y a su corazón desde fuera. Le sigue un primer plano en el mismo modo. Su voz interior repite las palabras de él cuando hacían el amor, dice: *«Es mentira… Él no ama a su primera esposa»*. La imagen se rompe en cuatro trozos como un espejo para mostrar el shock que sufre. Entonces, el modo del cabello pasa al modo fantasía en la tercera imagen. Escucha los rumores a la vez que sufre por ello. Lo que queda de página es la conclusión. La observamos en un plano medio hablando consigo misma: *«No debería haberlo amado»*. Esta escena puede ser la que hubiera asimilado el poema *waka* de Rokujō en el original: *«¡Ay, la inconstancia de los hombres!/ Alguien me invite un día a una cita, /pero puso la corona de acebo/ en la cabeza de otra!»* (pág. 293).

La imagen se divide en cuatro piezas verticales que contrastan con la división oblicua que representa su shock en la segunda imagen. El remordimiento se adherirá a ella como cabellos largos y peinados. Como efecto visual, las imágenes rectangulares enfatizan la largura de los cabellos, que nos recuerda su persistente agonía.

La primera vez que el espíritu de Rokujō aparece en el sueño de Aoi agarra violentamente los pelos enredados de Aoi gritando *«¡Te odio!»*. Podemos diferenciar fácilmente la fantasía de la realidad después del despertar de Rokujō gracias a los dos modos de cabello. Estas viñetas a grandes rasgos se corresponden más o menos con las siguientes líneas del original: *«Empezó a tener un sueño recurrente: en la estancia magníficamente amueblada de una dama que Rokujo identificaba con su rival, ella la sacudía y la golpeaba violentamente… ¡Era terrible! A veces se preguntaba, desconcertada, si su alma había salido de su cuerpo y estaba actuando por su cuenta»* (pág. 298). Al girar la página vemos pelos y manos; el texto dice: *«Todavía siento el tacto de su pelo en mis manos»*. Este sentido táctil de la fantasía anticipa su odio cada vez más fuerte. En ese momento no reconoce su malvado espíritu y le da miedo que se le vaya de las manos. Sin embargo su espíritu vengativo pronto matará a Aoi y poseerá a otras mujeres amadas por Genji. No hay ninguna obra de arte tradicional que ilustre el ser sobrenatural como lo hace Yamato. Por eso no debemos culpar a este tipo de narrativa de descuidar la complejidad del mundo espiritual de la época Heian descrito en el original.

9. Imagen a tamaño completo

Al igual que las escenas panorámicas en cine, muchos capítulos de *Asakiyumemishi* abren con una imagen a doble página. Nos explica el fondo narrativo sobre el cual progresará el argumento en las páginas siguientes. El primer capítulo comienza con la intercalación de Genji y su difunta madre. El texto (la voz interior de Genji) dice: *«No conozco a mi madre. Dicen que era frágil, juvenil, transparente y bella… Vivía solo por amor y perdió su vida por amor…»*. Esta “apertura”, como epígrafe de

la historia, nos indica que toda la saga está tintada con la búsqueda y la añoranza de su madre. Aunque el impacto de su muerte es un factor determinante para él, esa estructura romantizada es invención por completo de Yamato, encajando perfectamente en las convenciones del *shōjo*. El original no hace referencias claras al sentimiento "maternal" de Genji, excepto por algunas líneas que lo sugieren. Hasta qué punto su madre es influyente depende de la interpretación del lector. Al igual que muchas películas comerciales basadas en clásicos literarios, Yamato desecha las ramas interpretativas para hacer la obra comprensible a primera vista para el público general.

10. El uso de los espacios vacíos

Yamato usa inteligentemente el blanco del papel. Ese espacio vacío, al igual que el silencio en la música o el fotograma congelado en una película, sorprende a la audiencia y congela el momento de la lectura, el tiempo en el mundo narrativo, cambia la relación entre las viñetas. Un notable ejemplo de esto lo encontramos en los finales de los capítulos primero y segundo de *Uji Jūjō*. Esta parte se centra en la rivalidad entre los dos jóvenes nobles, Kaoru (hijo de una amante de Genji y su prometido ilícito) y Niou (el nieto de Genji). El final del primer capítulo de *Uji Jūjō* ilustra claramente su competitiva relación. El espacio en blanco simboliza la distancia entre estos amigos pero enemigos.

La tercera parte de *Uji Jūjō* concluye con la melancólica figura de Kaoru aislada por un gran vacío. Esta imagen parece no tener relación directa con la página derecha en la que aparece la violenta intrusión de Niou en la habitación de Oigimi. Ella prefiere a Kaoru antes que a Niou pero no se decide a confesar su amor. Con remordimientos, acepta a Niou. Kaoru, en la página opuesta, distanciado visualmente de ambos, no sabe nada del encuentro amoroso. El espacio en blanco encarna su inocencia trágica y su soledad.

11. La visualización de los sentidos

Genji Monogatari es famosa por su rica descripción de los sentidos. Aunque simplifica, Yamato los captura usando diestramente la composición de imagen, texto y viñetas.

a) El sentido del oído. *Genji Monogatari* presenta varias escenas en la que se tocan instrumentos musicales, que constituye una preciada documentación de la música de corte en el periodo Heian. Uno de los mejores músicos de la saga es Kashiwagi, el hijo del rival de Genji, que tiene una relación no permitida con una de sus amantes. Después de su muerte prematura (provocada en parte por el odio de Genji), se le recordará a menudo por su *fue* (flauta). Cuando Yūgiri, uno de los hijos de Genji, toca la flauta de Kashiwagi, su espíritu aparece para sentenciar que Yūgiri no es una persona adecuada para tocar su adorado instrumento. Este instrumento está realmente "poseído" por Kashiwagi. Este tipo de contacto con el ser sobrenatural es común en *Genji Monogatari*, al igual que en otras novelas medievales.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Mientras que Genji y la mujer de Kashiwagi, Ninomiya, tocan a dúo, se comienza a tocar una pieza de origen chino llamada *"Amo a mi marido"*, haciéndose saber sus sentimientos. Pero ella se resiste a unirse a la melodía y le responde, usando un poema *waka*, que a ella tan solo le gusta tocar este instrumento chino. Esta escena muestra la cultura compartida de música y poesía.

En pocas escenas Yamato usa notas musicales occidentales para evocar el sonido de la música (aunque en realidad no existían en Japón antes de la era Meiji, evocan sonidos musicales en la mente del público contemporáneo). Este "anacronismo" está permitido.

Un extraño caso de representación en auditorio se encuentra en el paseo de Fujitsubo, ilustrado con un primer plano del kimono acompañado no solo de la onomatopeya "*shusshu*", sino también de las palabras redundantes del "sonido del roce de la ropa". El lector, con o sin las palabras, puede "percibir" el suave sonido de su lento caminar. Más tarde se hablará sobre el uso de las onomatopeyas.

b) El sentido del olfato. Hay una escena en la que Genji percibe la fragancia de Fujitsubo sentada detrás del panel. El texto dice simplemente *«la tímida fragancia del perfume»*, seguido de su figura sobreexpuesta con una mujer apenas visible. Le sigue un clarísimo primer plano de Fujitsubo y su imaginación siendo estimulada por el olfato. Sin las líneas de texto, los lectores no podrían haber sentido el perfume.

La persona más aromática de la historia es Kaoru (literalmente "fragancia"), que tiene de nacimiento un aroma especial (implicando además el linaje noble de sus padres). Su fragancia se compara a las de las flores de melocotón (o albaricoque). La integración de la imagen de Kaoru con los melocotoneros, junto con la charla imperceptible de cortesanas anónimas en los bocadillos, puede despertar el sentido del olfato en la mente del lector.

c) El sentido del tacto. El tacto es fundamental para hacer el amor, y *Asakiyumemishi* coloca en primer plano una serie de escenas eróticas que, sin ilustrar desnudos ni senos de mujer directamente (por estar dirigido a una audiencia femenina), muestra las manos, los labios y los ojos cerrados, además de largos cabellos entrecruzados y kimonos enredados (el original no hace referencia directa al sexo ni al cuerpo desnudo). Para ganar sensualidad, Yamato usa primeros planos de partes del cuerpo. En la escena con Yūgiri y Kumoi no Kari, sus kimonos, confundidos uno sobre otro, provocan el tacto de la seda antes y durante el abrazo.

El último amor entre Genji y Murasaki, su esposa oficial, termina en dos manos que se tocan entrelazándose con largos cabellos. Se dice a sí misma: *«Durante tanto tiempo fuimos uno parte del otro… Deberías haber conocido mi corazón mejor que nadie»*. Las manos y el cabello representan las partes que uno y otro "comparten". A esta cumbre emocional le sigue una imagen en negro que dice *«Pero tú… [quieres a otra mujer]»*. La memoria táctil se rompe así por la existencia de la nueva amante.

En el encuentro secreto de Genji con Fujitsubo, la segunda mujer de su padre después de la muerte de Kiritsubo, la primera imagen nos muestra las piernas de la mujer con un *obi*, seguido del resto del kimono en un acercamiento de planos. Es fácil ima-

ginarse lo que pasará con la pareja en la noche. El texto original no hace referencias al cuerpo, sino que discurre así:

> *«De haber notado en la dama el menor atisbo de vulgaridad, el príncipe no se habría sentido tan ligado a ella. A pesar de sus esfuerzos para impedirlo, su corazón se llenó de pensamientos y emociones que hubiese preferido consignar al País de la Oscuridad Eterna. Quizás hubiera sido mejor renunciar a aquella última visita… ¡Qué corta le pareció la noche!»* (págs. 191-192).

Estas imágenes conjuran el sentido del tacto del cuerpo, las manos y la seda. Entonces, las palabras de Genji que aparecen en bocadillos son respondidas por las palabras mudas de Fujitsubo, sin bocadillos. En la sección siguiente se comentará los tipos de diálogo.

12. El texto oral y el discurso interno

El texto escrito en *Asakiyumemishi* puede clasificarse en cuatro tipos generales:

a) El "bocadillo" es una convención estándar para los cómics desde los años veinte. En la obra que nos ocupa se divide en dos tipos, dependiendo de la presencia o ausencia del hablante o hablantes en la viñeta. Para usar la terminología cinematográfica, hay un bocadillo *en-pantalla* (cuando el hablante está presente en la misma viñeta), mientras que el otro es un bocadillo *en-off* (hablante ausente de la viñeta). En el segundo caso, sin embargo, la situación deja saber a los lectores generalmente quién o quiénes hablan.

b) La onomatopeya también es parte del convencionalismo manga. *Asakiyumemishi*, sin embargo, tiene menos onomatopeyas que otros cómics (especialmente aquellos para chicos), puesto que se centra en relaciones humanas más que en acciones. La escena del tifón se ilustra con las onomatopeyas de un viento fuerte *("sawa sawa"*, *"za za zaa"* y *"byuuu"*) y una persiana que sale volando (*"dobaa"*). El uso de la onomatopeya en Yamato es convencional.

c) El *waka* es especial en *Asakiyumemishi*. La inserción de poemas con estrofas *waka* (5-7-5-7-7) es normal en la literatura clásica del periodo Heian. Cristaliza el pensamiento, el sentimiento y la afección del personaje. En *Genji Monogatari* los personajes escriben *waka* a sus amantes o amigos, como nosotros hoy escribimos e-mails, para expresar cariño, gratitud, odio y otros sentimientos. Muchos capítulos de *Genji Monogatari* adoptan una palabra clave de un *waka* citado en el propio capítulo. *Asakiyumemishi* cita parte de los *waka* del original (275 de las 795 piezas) usando normalmente un tipo de letra distinta a la de los diálogos. En algunos casos, el *waka* aparece en una doble viñeta aludiendo a una tarjeta rectangular (*tanzaku*) en la que se escriben los poemas. Los versos crean una atmósfera elegante y auténtica, puesto que el resto de las expresiones de la obra son modernas e informales.

   La otra forma poética popular en la corte Heian era la traducción japonesa de poesía china (*kanshi*). Era parte de la *Sinosería* que dominaba la cultura de la élite

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Heian (junto con la música, la danza, la pintura, la cerámica y la caligrafía chinas, como ejemplos).

d) El significado del discurso interno en los cómics para chicas, según el crítico de manga E. Otsuka, es determinante para la definición de este género. Caracteriza los cómics de chicos y chicas no tanto por el sexo de los protagonistas ni el estilo del dibujo, sino por el despliegue de sentimientos y el *alter ego* que escucha el discurso interno de autoreflexión, que produce un efecto de intimidad con el personaje en la mente del lector (1994:56-70).

Asakiyumemishi bien puede carecer de acción electrizante, pues el centro de la historia son los conflictos psicológicos y las tácticas afectivas. Por lo tanto, la característica más importante de la expresión narrativa es el continuo uso del discurso interno de los personajes principales. Al igual que en su equivalente cinematográfico, en el que la voz interna del personaje se escucha no desde la boca sincronizada del mismo, sino que no viene de ninguna parte, el discurso interno se representa en el mismo plano que el mundo de los personajes, sin bocadillo. Pero podemos identificar sin duda al hablante "mudo", bien a través del personaje que acompaña al texto o bien por los contenidos del mismo. Esta técnica se remonta a los años sesenta, y ha adquirido gran sofisticación en el *shōjo manga*, debido en parte a que los estados psicológicos de los románticos protagonistas configuran el eje central.

El largo monólogo de tres páginas de Ukifune es un caso de predominio del discurso interno. Se entretiene divagando sobre a quién debería amar, si al sincero Kaoru o al apasionado Niou, reflexionando en su modesta procedencia y otros factores. El dinamismo de las viñetas, el uso del espacio en blanco, el cambio de fondo, el uso descriptivo de los cabellos, la inserción de objetos que evocan sus idilios con hombres jóvenes, así como los primeros planos de sus manos, ayudan a expresar el fluir de sus pensamientos o sus arrepentimientos. Más tarde Ukifune intenta suicidarse, pero la salvan los monjes. Después decide vivir y morir en un templo budista siendo una monja, rechazando las visitas de Kaoru, que sabe de su paradero. Al pasar la página llegamos al final de *Asakiyumemishi*. Ilustra el lugar final que ella menciona en su monólogo: el océano, el horizonte y el cielo. El texto dice: *«Un día las corrientes constantes corren al océano lleno de luz»*. No está claro si estas palabras las pronuncia Ukifune o un "narrador" fuera de la historia.

El paisaje panorámico parece hablarnos de lo efímero del ser humano comparado con la eternidad del mundo. Hasta las vidas apasionadas de Genji, sus amantes y su familia son insignificantes cuando vemos el siempre oscilante mar. Puede ser una interpretación un tanto simplista de *Genji Monogatari*, pero también es sorprendente cómo el manga puede asimilar la filosofía budista que subyace a la historia usando una combinación de palabras e imágenes.

13. Conclusión

Como consecuencia de cien años de creación incesante, el manga japonés ha estado explorando una gran variedad de formatos y géneros narrativos y estilísticos. *Asakiyu-*

memishi pertenece al *shōjo manga* y al género de adaptaciones de clásicos literarios. Yamato adapta una de las obras más respetadas de la literatura japonesa al género del *shōjo manga* romántico. El proceso de adaptación incluye asimilación e invención. A la vez que interpreta el original, Yamato se centra en la relación romántica, además de ofrecer el trasfondo político que Murasaki sugiere. Esta metáfora de muchas capas también está fuera de las capacidades del lenguaje manga. Por otro lado, idea una serie de episodios que consiguen la simplificación de la narración. Se han mostrado ejemplos de algunos casos bastante claros de adaptación, pero leyendo en su totalidad tanto la obra original como *Asakiyumemishi* se dará uno cuenta de cómo la adaptación se realiza audaz y sabiamente.

Iconográficamente Yamato se refiere a veces a las obras de artes plásticas basadas en *Genji Monogatari*, pero su estilo pertenece sin duda alguna al de los cómics románticos para chicas, como queda evidenciado en la fisionomía de los personajes, la técnica de contar la historia y el predominio de la autoreflexión (discurso interno). En concreto, la distinción entre el modo realidad y el modo fantasía a través de las representaciones del cabello ayuda a la fluidez de la narrativa. Es incuestionable la destreza con que Yamato ha extendido las posibilidades narrativas del *shōjo manga.*

Bibliografía

BESSATU HEIBON, (1991), *Shōjo Manga no Sekai* (*El mundo de los cómics para chicas*), 2 vols., Heibonsha, Tokyo; supervisado por Y. Yonezawa.

DANZIGER-RUSSELL, Jacqueline (2013), *Girls and Their Comics*. Scarecrow Press, Lanham.

OTSUKA, Eishi (1994), *Sengo Manga no Hyōgen Kūkan* (*El espacio de expresión en el manga de la posguerra*). Hōzōkan, Tokyo.

PROUGH, Jennifer S. (2011), *Straight from the Heart: Gender, Intimacy, and the Cultural Production of Shōjo Manga*. University of Hawai'i Press, Honolulu.

ROCA-FERRER, Xavier (2005), *La Novela de Genji. Primera época. Esplendor*. Destino, Barcelona.

YAMATO, Waki (1980-1993), "Asakiyumemishi". *Monthly mimi*, Kōdansha Comic (13 volúmenes).

YONEZAWA, Yoshihiro (1980), *Sengo Shōjo Mangashi* (*Historia del cómic para chicas de la posguerra*). Chikuma Shobō, Tokyo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

400 años desde la misión Keichō. Pensando en la misión y el gran tsunami de Keichō-Sanriku

Keiko Chino
Sankei Shimbun
Traducción: Rafael Abad de los Santos

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: misión Keichō, terremotos en Japón, mentalidad japonesa.

Resumen: La misión Keichō, organizada por Date Masamune y encabezada por Hasekura Tsunenaga, llegó a Sevilla alrededor del 21 de octubre de 1614, casi un año después de que saliera del puerto de Tsukinoura en Sendai. Date buscaba establecer intercambios comerciales con Occidente, no sólo en búsqueda de beneficios económicos, sino también para competir con Tokugawa Ieyasu, que se había convertido en shōgun pocos años antes.

Sin embargo, cuatro siglos después, surgen nuevos motivos para explicar la misión Keichō: el Gran Terremoto de Keichō-Sanriku, que ocurrió en 1611, dos años antes de la salida de la embajada y 400 años antes del Gran Terremoto del Este de Japón (GTEJ) en 2011. Este terremoto causó un enorme tsunami que ocasionó graves pérdidas humanas y materiales. Curiosamente el explorador español Sebastián Vizcaíno se convirtió en testigo histórico del desastre, uniéndose más tarde a la propia misión.

¿Por qué Date envió esta misión? Recientemente algunos autores indican que con ello esperaba acelerar la reconstrucción de la zona a través de este proyecto. Mi intervención recoge esta nueva interpretación, analizando cómo el terremoto influyó en la misión Keichō. Además, en el texto examino cómo la mente japonesa se ha visto afectada por los desastres naturales, desarrollando una respuesta propia y particular que también se ha expresado a través del arte.

Keywords: Keichō mission, Japanese earthquakes, Japanese mentality.

Abstract: The Keichō mission, organized by Date Masamune and led by Hasekura Tsunenaga, arrived in Seville around October 21st of 1614, almost a year after left Tsukinoura port in Sendai (northern Japan). Date was seeking to establish trade exchanges with the West, not only in search of economic benefits, but also to compete with Tokugawa Ieyasu, who had become shōgun few years earlier.

However, four centuries later, new reasons to explain the mission Keichō arise: Great Keichō-Sanriku Earthquake, which occurred 1611, two years before the departure of the embassy, and 400 years before the Great East Japan Earthquake (GTEJ) in 2011. This earthquake caused a massive tsunami that caused serious human and material losses. Interestingly, the Spanish explorer Sebastian Vizcaino became historical witness of the disaster, later joining the mission.

Why Date sent this mission? Recently some authors indicated that he planned to accelerate the reconstruction of the area through this new project. My dissertation reflects this new interpretation, analyzing how the earthquake influenced the Keichō mission. In addition, the text examines how the Japanese mind has been affected by natural disasters, developing a particular response that has also been expressed through art.

1. El Gran Tsunami de Keichō-Sanriku

La misión Keichō, compuesta por 180 personas, parte el 28 de octubre de 1613 (15 de septiembre del año Keichō 18) del puerto de Tsukinoura en la península de Oshika (actual prefectura de Miyagi), a bordo de un navío de estilo occidental, el San Juan Bautista, y tras hacer escala en Nueva España (México), llega a Sevilla el día 21 de octubre de 1614. Hace 400 años, allá por marzo la embajada había alcanzado la ciudad de México. Se piensa que una avanzadilla entró en la ciudad a principios de marzo, mientras que el núcleo de la embajada dirigido por Hasekura Tsunenaga llegaría el 24 del mismo mes. Aunque presagiaban que en el resto del itinerario les esperaban innumerables dificultades, no hay duda de que la mayor parte de ellos estaban ilusionados con alcanzar España e Italia, una tierra que nunca habían visto.

Respecto a los motivos por los que Date Masamune, el señor feudal más poderoso de la región de Tōhoku, envió a la lejana Europa a la misión Keichō, existen numerosos estudios que han planteado diferentes interpretaciones, como por ejemplo, su deseo de establecer relaciones comerciales con Occidente, su rivalidad con Tokugawa Ieyasu – quien se había alzado en una posición hegemónica en Japón tras su victoria en la batalla de Sekigahara –, o bien, su interés hacia el cristianismo. Sin embargo mi objetivo no es discutir sobre esta cuestión, sino esencialmente sobre la relación entre la misión y el llamado "Gran Tsunami de Keichō-Sanriku", acontecido dos años antes de su partida, porque ambos sucesos están profundamente conectados, como si estuviesen unidos por un hilo invisible. Además quisiera reflexionar también sobre la influencia que los desastres naturales han ejercido sobre el modo de vivir y la mentalidad de los japoneses.

Como es sabido, el día 11 de marzo de 2011, a las dos horas y cuarenta y seis minutos de la tarde, la región de Tōhoku, el antiguo dominio de Date Masamune, se vio asolada por el Gran Terremoto del Japón Oriental, de magnitud 9.0. Se trata del mayor seísmo registrado en toda la historia de Japón, y como consecuencia de él, se generó un enorme tsunami, con olas de más de diez metros, que alcanzó una altura máxima de cuarenta metros al llegar a la costa, provocando la muerte de 15.880 personas y unos 2.700 desaparecidos.

El mundo entero supo de las dimensiones del desastre a través de imágenes que se difundieron inmediatamente, dándose inicio así a la recepción de ayuda. Y yo misma quedé profundamente impresionada cuando, con ocasión de mi visita a Coria del Río hace dos años, supe de la ceremonia conmemorativa que se había llevado a cabo junto a la estatua de Hasekura, el jefe de la misión Keichō, frente al río Guadalquivir. Además, este terremoto, precisamente porque dos años antes del cuarto centenario de la misión Keichō asoló de forma inesperada la zona en donde la misión fue planificada, nos hizo recordar que también se produjo un seísmo y un tsunami dos años antes de la partida de la embajada, dándonos la impresión de que se trataba de algo más que una simple coincidencia.

En otras palabras, el desastre nos sorprendió y también nos infundió respeto ante los esfuerzos de Date Masamune por planificar una compleja expedición y la voluntad

de Hasekura Tsunenaga por llevar su misión a buen puerto haciendo frente a todo tipo de dificultades. Como persona originaria de Tōhoku puedo decir que, precisamente por haber sufrido el Gran Terremoto del Japón Oriental, percibí a estos personajes como seres mucho más cercanos, que me proporcionaron valor y coraje. Y por ello, la embajada Keichō dejó de ser un lejano episodio histórico de hace 400 años para convertirse en un acontecimiento con un significado presente y real.

¿Cómo fue el Gran Tsunami de Keichō-Sanriku? Desgraciadamente no hay muchos documentos que aporten un testimonio directo. Sin embargo entre los testigos del terremoto se encontraba Sebastián Vizcaíno (1547 ó 1548 - 1627), explorador y el primer embajador español en Japón, quien formaría parte de la misión Keichō durante la primera parte del trayecto, y cuyo valioso testimonio se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

Vizcaíno, tras recibir órdenes de Felipe III y el Virrey de México, habiendo partido el día 22 de marzo de 1611 del puerto de Acapulco a bordo del San Francisco, llegó a Uraga el 10 de junio. Su objetivo era investigar los puertos y cartografiar la costa japonesa del Pacífico entre Nagasaki (Kyūshū) y Akita (Tōhoku). Entre las mediciones, era especialmente importante el área de Sendai, feudo de Date Masamune. Además se sabe que Vizcaíno, tras visitar Sendai, Shiogama y Matsushima, se dirigió a la península de Oshika, alcanzando luego Odake y Tsukinoura, lugar desde donde partiría la misión Keichō.

Y de este modo, el día 2 de diciembre, llegando Vizcaíno a la localidad de Okirai (la actual Sanriku-chō), presenció el Gran Tsunami. Su descripción del momento ha quedado recogida del siguiente modo en la obra *Relación del viaje hecho para el descubrimiento de las islas llamadas "Ricas de oro y plata"*:

> *«Viernes, llegamos al lugar de Oquinay (…) y antes de llegar, vimos cómo la gente, así hombres como mujeres, los desempararon y se fueron huyendo á los cerros, que nos causó novedad, porque en los demás, hasta aquí, salia la gente á la playa á vernos; y entendiendo que huian de nosotros, se les dieron voces que aguardasen, pero luego se echó de ver la causa, que fue el haber salido la mar de su curso más de una pica en alto*[1]*, causado de un gran temblor que hubo en la tierra, que duró una hora, y salió con tanta pujanza anegando el pueblo, casas y almivares de arroz, que andaban sobre el agua y causó confusión. Hizo la mar tres corrientes y menguantes en este tiempo, sin que los naturales pudiesen reparar sus haciendas y muchos sus vidas; porque con este naufragio en esta costa, se ha anegado gran suma de gente y perdido haciendas»* (Francisco Pacheco; 1867:168-169).

Según Hamada Naotsugu, el terremoto se produjo entre las diez y las once de la mañana, embistiendo luego el tsunami hacia las dos de la tarde (2012:47). En ese momento, Vizcaíno, que estaba a bordo del San Juan Bautista, sintió un temblor tan fuerte que pensó que el navío sería tragado por las aguas, y, de hecho, dos pequeñas embarcaciones que le habían acompañado fueron engullidas por las olas. Sin embar-

1. Aproximadamente 4 metros (n. del t.).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

go, según el relato, Vizcaíno y los otros miembros de la misión serían salvados por la "Divina Magestad", y tras calmarse las aguas, pudieron llegar sanos y salvos a puerto.

En el texto de Vizcaíno recogido en su *Relación del viaje* resulta de especial interés la descripción de las costumbres y los sentimientos de los lugareños, quienes dieron una cálida bienvenida a los visitantes a pesar de estar haciendo frente a un duro desastre. Así, Vizcaíno señala expresando su gratitud, que aunque la mayor parte de las viviendas habían sido destruidas por la acción de la naturaleza y las pérdidas humanas y materiales eran inmensurables, aquellas familias cuyas casas se habían salvado del desastre alojaron a los miembros de la misión tratándolos con hospitalidad hasta el final.

Este episodio me hizo recordar la palabra japonesa *motenashi*, "hospitalidad", que se ha hecho famosa como invitación a los Juegos Olímpicos de Tokio del año 2020. Un corazón hospitalario que recibe al invitado tratándolo con cortesía, ese es uno de los elementos fundamentales de la cultura tradicional de Japón, que los japoneses no olvidarán bajo ninguna circunstancia. El conmovedor testimonio de Vizcaíno nos demuestra que esta cultura ya estaba enraizada en la región de Tōhoku en el siglo XVII.

2. El Gran Tsunami como "estímulo"

Como dato en cifras, según la historia oficial del feudo de Sendai (*Date Jikeki Roku*), como consecuencia de este desastre perecieron ahogadas 1.783 personas y se perdieron 85 cabezas de ganado, aunque según la crónica de *Sunpu* del clan Tokugawa, la cifra de fallecidos ascendió a 5.000. La población del feudo de Sendai de hace 400 años no alcanzaba los 500.000 habitantes y podemos imaginar la magnitud de los daños sufridos.

Vizcaíno y su compañía siguieron realizando los trabajos de cartografía al día siguiente tras el seísmo, y tras inspeccionar Konpaku (en la actual Ōfunato-shi, Sanriku-chō) marcharon a Sendai, donde permanecieron hasta el día 16 de diciembre. Vizcaíno supo entonces por primera vez del proyecto de la embajada a Europa de Masamune.

Masamune expuso a Vizcaíno sus intenciones: quería establecer relaciones comerciales con México, y para ello proyectaba construir un navío a través del cual haría llegar algunos presentes al monarca de España y el virrey. Asimismo buscaba a algún monje o fraile que liderase las tareas de evangelización y difusión del cristianismo en el feudo de Sendai. Masamune y Vizcaíno firmaron un acuerdo de colaboración.

Dicho con palabras actuales este acuerdo reflejaba un internacionalismo activo. Y lo que trasciende de todo ello es que, como nueva teoría para explicar el envío de la embajada por Masamune, tal vez deba pensarse que el Gran Tsunami de Keichō-Sanriku fue el desencadenante, el acontecimiento que proporcionó la oportunidad de enviar esta misión.

Hamada Naotsugu, antiguo director del museo San Juan Bautista (Miyagi) donde se conserva una réplica del navío que lleva este nombre y que fue el usado por la embajada Keichō, también apoya esta teoría, y en la obra anteriormente citada expone su pensamiento de este modo:

> *«El proyecto de recuperación ante los daños causados por el gran tsunami, que planteaba una apertura al mundo exterior, estaba vinculado con el carácter emprendedor y la cultura espiritual de la "gente de Date", y se creía que el intercambio con el extranjero, que estaba separado por el Pacífico, originaría grandes beneficios, tanto en un sentido material como espiritual»* (2012:51-52).

Aparte de esto, Masamune estaba implicado de lleno en la reconstrucción y la regeneración del feudo de Sendai, como demuestran los trabajos de saneamiento del río Kitakami, el mantenimiento del puerto de Ishinomaki y el desarrollo de nuevos arrozales y salinas. Además Hamada, durante una mesa redonda cuyo contenido está registrado en el segundo volumen de *Kō* (revista surgida para conmemorar la embajada Keichō), expone que *«en la actualidad hacemos frente al problema de la reconstrucción, pero creo que, dentro de las motivaciones y los objetivos de la embajada Keichō, existen importantes huellas y evidencias hacia la reconstrucción que nos han dejado estos predecesores»*.

Ninguna de las tareas que Masamune emprendió a partir de ese momento debieron resultar sencillas, y especialmente el envío de la misión fue, sin duda alguna, una empresa formidable. Conseguir la mano de obra y los materiales necesarios para la construcción de un enorme navío de 55,3 metros de eslora y 48,8 metros de altura hace 400 años supuso un esfuerzo enorme, al igual que la organización económica y los trabajos de dirección que hicieron posible tal operación. Por ejemplo, según la *Historia del regno di Voxv del Giapone* (1615) del escritor italiano Scipione Amati, para estos trabajos se emplearon 800 carpinteros, 700 herreros y 3.000 peones. El feudo de Sendai llevó a cabo todos los trabajos de forma independiente y autónoma sin depender del shogunato u otros feudos de Japón. Según Ōzawa Yoshihiro, conservador del museo de Aobajō (Sendai), Masamune, a través de la construcción del navío y el envío de la embajada, pretendía llevar a cabo la reconstrucción y regeneración de sus dominios.

El museo San Juan Bautista de Miyagi, donde se encuentra la réplica del navío usado por la misión Keichō, está ubicado en Ishinomaki sobre una colina. Durante el Gran Terremoto del Japón Oriental el tsunami penetró hasta allí, rompiendo la mampara de cristal reforzado del muelle y arrojando al mar valiosos materiales, lo que obligó al museo su cierre. La réplica del barco también sufrió una terrible sacudida, pero, resistiendo a la retirada de las aguas tras el envite del tsunami, logró evitar ser arrastrada mar adentro. Sin embargo en abril, un mes después del desastre, un fuerte viento rompió el mástil y otras partes, quedando completamente destrozado sobre una montaña de escombros y cascotes.

Tras recibir ayuda tanto exterior como interior y completar los trabajos de reconstrucción, el museo pudo ser reabierto finalmente dos años después, el 3 de noviembre de 2013. Incluso ahora, en pleno siglo XXI, tal fue el tiempo necesario para la reconstrucción.

La primera vez que visité el museo fue el 6 de noviembre del año pasado, tres días después de su reapertura. Ese día hacía buen tiempo, no soplaba viento alguno, la bahía de Ishinomaki, que se extendía bajo mis ojos, estaba tranquila y las olas brillaban relucientes por la luz del sol. No pude imaginar cómo tres años antes esas aguas tranquilas

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

y silenciosas se habían levantado, transformándose en un descomunal y negro tsunami que arrasó por completo el museo. Más allá, cuatro siglos antes también había sucedido un enorme terremoto. En el renovado museo se creó una sección donde se explicaba el gran tsunami de Keichō-Sanriku. Y así el gran terremoto del Japón Oriental hizo que el relato de Vizcaíno, que hasta entonces había pasado desapercibido en Japón, ganase mayor credibilidad como testimonio de la catástrofe.

Dentro de esta sección puede leerse un mensaje que reza *«Nuestro museo es la conclusión del proyecto de reconstrucción que iniciaron nuestros antepasados de Miyagi con la embajada Keichō»*. La gran lección que obtenemos en el cuarto centenario de la embajada Keichō y el gran terremoto es que la experiencia y el patrimonio históricos nunca deben ser olvidados.

3. El carácter japonés y la "transitoriedad espontánea"

Comparado con Europa, Japón es un país que ha sufrido numerosos desastres naturales de gran envergadura: terremotos, maremotos, tifones, etc. En los 1.600 años comprendidos desde el año 416, cuando se tiene constancia del primer terremoto documentado en el *Nihon Shoki* – una de las primeras historias oficiales de Japón –, hasta el 2013, el país ha sufrido más de 500 terremotos. El archipiélago japonés también es llamado "el archipiélago de los terremotos", y no exageraríamos si dijésemos que la historia de Japón es una repetición de desastres naturales y reconstrucciones.

Entre las zonas donde grandes seísmos se han sucedido frecuentemente se encuentra la costa de Sanriku en Tōhoku. La magnitud del terremoto de Jōgan en el año 869 fue aproximadamente la misma que en el gran terremoto del Japón Oriental, y perecieron ahogadas unas mil personas. Después se produjeron los terremotos de Keichō-Sanriku (1611) y Meiji Sanriku-oki (1896), ambos con una magnitud de 8.2, el terremoto de Shōwa Sanriku-oki (1933), con una magnitud de 8.1, y finalmente el terremoto del 11 de marzo de 2013.

Cuando se produce una alteración en el mundo natural, que normalmente muestra una cara apacible y sosegada, la naturaleza descarga su violencia sobre el ser humano. Esta naturaleza, las características de cada región y el modo de vida de las personas están profundamente relacionadas. El especialista en religión Yamaori Tetsuo (2012:181-188) presenta en su ensayo *El indomable espíritu japonés - la "Pax Japonica" y la "época del eje"* la interpretación que Terada Torahiko (1878-1935), uno de los padres de la sismología japonesa, hizo sobre la concepción que los japoneses albergaban sobre la naturaleza.

Precisamente porque sufrir un desastre como un terremoto, un tsunami o un tifón constituye una experiencia cruel, entre los japoneses nació una actitud de obediencia, y no de rebeldía, frente a la naturaleza, surgiendo entonces un modo de vida en el que se consideraba a ésta como una maestra. Como resultado, también la ciencia en Japón abandonó la idea de la oposición a la naturaleza, desarrollándose a partir de la acumulación de un conocimiento experimental para adaptarse al mundo natural. Terada Torahiko

denominó a este fenómeno "transitoriedad espontánea" (*tennen no mujō*), equiparándolo al concepto budista de transitoriedad. A través del padecimiento de innumerables desastres naturales, entre los japoneses nació el sentimiento de que debían adaptarse, y no oponerse, a la naturaleza y al paisaje, es decir, la "transitoriedad espontánea".

Es difícil explicar en una palabra lo que significa la "transitoriedad", pero tal vez ayude a ello recordar a aquellas personas que sufrieron el Gran Terremoto del Japón Oriental. De ningún modo los que perdieron a sus familias, sus casas y sus propiedades de toda una vida no albergaron sentimientos de tristeza, enfado o sufrimiento. Sin embargo la gente de Tōhoku no mostró su desesperación llorando y gritando, ni tampoco provocaron saqueos en busca de comida. El mundo quedó sorprendido no sólo por las imágenes del gran tsunami, sino también por esta respuesta de las víctimas.

El otoño pasado, cuando visité Ishinomaki, escuché la siguiente historia. Tras el seísmo, las personas que escaparon de sus casas con lo puesto no tenían dinero en efectivo. Dado que sus libretas de ahorro y tarjetas también habían sido tragadas por las aguas, no podían sacar dinero de los bancos. Entonces las sucursales de la zona decidieron prestar una cantidad de 100.000 yenes (700 euros) por persona a cambio de su nombre y dirección. Y una vez que la situación se calmó, más del 80% de las personas devolvieron el dinero a los bancos. Cuando supe que durante la campaña de presentación de los juegos olímpicos de Tokio se había afirmado que en la capital uno recupera siempre el dinero perdido, me pregunté llena de dudas si aquello sería realmente verdad. Pero parece que esta publicidad no se refería solo a Tokio.

Por supuesto, dentro de este espíritu japonés de aceptación del desastre, también se incluye un sentimiento de resignación, simbolizado por la expresión *shikata ga nai* ("no hay remedio"). Sin embargo no se trata solo de esto. Según el antes citado Yamaori, *«en lo más profundo de esta condición, yace la manifestación de un espíritu, que se formó a lo largo de varios miles de años dentro de la severidad del archipiélago japonés. Y tal vez sea este espíritu lo que Terada Torahiko denominó la* transitoriedad espontánea». No puede decirse que este fenómeno carezca de relación con lo sucedido en el feudo de Sendai hace 400 años.

Los terremotos también han influido sobre la cultura y el arte japonés. Entre las obras literarias representativas en ese sentido se encuentra el *Hōjōki*. Su autor, Kamo no Chōmei, después de criarse en una familia de sacerdotes shintō de Kioto, abandonó su país natal. Tras ser testigo de los terremotos que afectaron al área de Kioto (Ōmi, Yamashiro, Yamato), especialmente en 1185, y presenciar también el desgarramiento causado por la guerra, perdió la esperanza en el mundo, alumbrando esta obra, uno de los clásicos de la literatura japonesa.

Las primeras líneas del texto, célebres en Japón, condensan el concepto de transitoriedad de este modo:

> *«El río fluye incesante y su agua nunca es la misma. Las burbujas que flotan en el remanso, ya se desvanezcan, ya se unan entre sí, nunca permanecen igual por mucho tiempo. Y así sucede también con las personas y sus viviendas».*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Por último, también puede decirse que, como hizo la embajada Keichō, aprender del extranjero, introducir activamente los elementos positivos del exterior y, más allá, japonizarlos, constituye también una tradición japonesa.

Poco antes de la misión Keichō, varios señores feudales de Kyūshū, en el sur de Japón, enviaron a Roma la llamada misión Tenshō. Y en 1871, tres años después de la Restauración Meiji, fue enviada a Occidente la famosa misión Iwakura, dirigida por Iwakura Tomomi (1825-1883). A través de esta misión se difundieron diferentes aspectos de la ciencia y la tecnología del extranjero, contribuyendo al establecimiento de las bases que permitirían la modernización de Japón. En este sentido el gobierno Meiji fue especialmente ambicioso, y este espíritu también quedaría reflejado en la popular expresión *wakon yōsai*, "espíritu japonés y conocimiento occidental".

Entre aquellos que buscaron un camino en el extranjero también hay grupos que no regresaron. Por ejemplo, podemos aludir a los miembros de la *Wakamatsu Tea and Silk Colony*, que cruzaron a los Estados Unidos de América desde la región de Aizu Wakamatsu (Fukushima) de Tōhoku, al igual que la misión Keichō. Pertenecían al clan de Aizu, que fue derrotado en la guerra de Boshin durante la restauración Meiji, y que buscaron un nuevo lugar fuera de su país. Desgraciadamente la colonia fracasó, pero sus componentes no cruzarían nunca más el Pacífico. En 1969, cien años después de su llegada, el gobierno de California los reconoció oficialmente como los primeros inmigrantes y trabajadores agrícolas de origen japonés.

En el aniversario de los 400 años del establecimiento de las relaciones entre España y Japón, espero sinceramente que la misión Keichō vuelva a ocupar de nuevo el lugar que merece en la historia.

Bibliografía

FRANCISCO PACHECO, J. (ed.) (1867), *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía*. Vol. VIII, Madrid.

NAOTSUGU, H. (2012), *Masamune no yume Hasekura no utsushi* (*El sueño de Date, la realidad de Hasekura*). Sendai.

YAMAORI, T. (2012), *Nippon no makeji tamashi - "pakusu yaponika" to "jiku no jidai" no shisō* (*El indomable espíritu japonés - la "Pax Japonica" y la "época del eje"*). Tokio.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El itinerario de un bridagista japonés-estadounidense: Jack Shirai y la guerra civil española. Reflexiones sobre su experiencia como cocinero del batallón Abraham Lincoln

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Keishi Yasuda
Ryukoku University, Japón

Palabras clave: Jack Shirai, Guerra Civil española, Brigadas Internacionales.

Resumen: Desde el estallido de la Guerra Civil española (1936-1939), el acontecimiento más trágico y sangriento de la historia de España del siglo XX, han pasado más de setenta años. En el año 2014 se cumple el 75 aniversario del fin de esta contienda.

Esta investigación trata sobre esta Guerra Civil, pero se enfoca principalmente en la vida de Jack Shirai, un soldado japonés que luchó con la República. Éste se presentó como voluntario extranjero de las Brigadas Internacionales en enero de 1937; después de seis meses en combate pereció en el campo de batalla.

En Japón, existen dos libros que describen la figura del brigadista japonés: uno de ellos, el de la ya difunta escritora Ayako Ishigaki y el otro, del profesor You Kawanari. Esta investigación tiene por objeto describir esencialmente la vida de Jack Shirai, centrándose en su etapa de España, principalmente su itinerario como cocinero del batallón Abraham Lincoln.

Keywords: Jack Shirai, Spanish Civil War, International Brigades.

Abstract: Since the outbreak of the Spanish Civil War (1936-1939), the most tragic and bloody event in the history of Spain in the twentieth century, more than seventy years have passed. The year 2014 marks the 75th anniversary of the end of this war.

This research is about the Spanish Civil War, but is focused primarily on the life of Jack Shirai, a Japanese soldier who fought together with the Republic. Shirai arrived in Spain as a volunteer of the International Brigades in January 1937, and six months later he fell in the battlefield.

In Japan, there are two books that examine the figure of this Japanese soldier: one from the late writer Ayako Ishigaki and the other from professor You Kawanari. This research aims to describe essentially the life of Jack Shirai, focusing on its stage in Spain, mainly his journey as a cook of the Abraham Lincoln Brigade.

1. Introducción

Transcurridos setenta y cinco años tras su fin, el tema de la Guerra Civil española (1936-1939) ha sido estudiado intensamente en el campo de investigaciones históricas. Pero en materia de los voluntarios extranjeros que lucharon con la República española, sobre todo, los soldados del batallón Abraham Lincoln, se puede decir que no existen muchos estudios en España. A este respecto, se ha referido Juan María Gómez Ortiz, el traductor del libro *Camaradas –Relatos de un brigadista en la Guerra Civil española–*, escrito por Harry Fisher (2001:10), ex combatiente neoyorquino del batallón

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Abraham Lincoln, publicado en Estados Unidos en 1998 y en España en 2001: *«Hoy sigue siendo casi nula la bibliografía en castellano que nos documente sobre aquellos jóvenes generosos que constituyeron el Batallón Lincoln [...]»*. En tal situación, el estudio sobre un japonés que intervino en la guerra con dicho batallón ha sido poco tratado en España. En Japón, el personaje de Jack Shirai llegó a ser conocido por la obra de Ayako Ishigaki, escritora nipona que trató estrechamente con Shirai en Nueva York en los años 30, y la investigación realizada por You Kawanari, Catedrático Emérito de Literatura Inglesa de la Universidad de Hosei en Tokio.

Shirai, según se cree, nació en 1900 y se crió huérfano en Hakodate, una ciudad al sur de la provincia de Hokkaido, en el extremo más norte de Japón. Como no conocía a sus padres, no sabía su fecha de nacimiento ni su nombre verdadero. "Jack" era su apodo y sería llamado así hasta su muerte en España (Yasuda; 2012:70-72).

Tuvo una vida muy amargada desde su niñez. Esta situación poco favorable le fortaleció espiritualmente. Hakodate era una ciudad portuaria y Shirai soñó con hacerse marinero con el fin de salir de las circunstancias humildes que le rodeaban desde su infancia. Este deseo le convirtió en un hombre de espíritu aventurero. A sus diecisiete años, realizó su sueño y partió hacia alta mar. Tras más de diez años como marinero, emigró a Estados Unidos ilegalmente en el verano de 1929, justo antes del *crack*, acontecido en octubre del mismo año, ya que quería probar suerte en este país (Yasuda; 2012:72-73).

Durante su estancia norteamericana conoció a Toyosaburo Sekii, ex marinero japonés que había entrado en Estados Unidos ilegalmente como Shirai. Sekii, miembro del Partido Comunista de Estados Unidos, sería su mejor amigo en Nueva York. Siguiendo sus consejos, Shirai empezó a tomar parte en actividades políticas del partido. En el transcurso de éstas, entabló amistad con Ayako Ishigaki, autora del libro sobre Shirai, y su marido Eitaro Ishigaki. Shirai frecuentó su casa y gozó en ella del ambiente "familiar" que no había conocido hasta entonces (Yasuda; 2012:75-76).

Por otra parte, Shirai, que trabajaba de cocinero en un restaurante japonés de Nueva York, formaba parte del sindicato del gremio de la restauración con Toyosaburo Sekii. Entre los miembros se encontraba Roberto, un inmigrante procedente de Asturias. A través de una conversación con él en el verano de 1935, Shirai pudo conocer la tragedia de la sublevación de Asturias en octubre de 1934 y la muerte del sobrino de Roberto que había luchado con los trabajadores. Es a partir de entonces cuando Shirai comienza a tomar partido por la izquierda española, lo que le llevaría a intervenir en la guerra a favor de los republicanos (Yasuda; 2012:81-82).

Después de que estallara la guerra en España en julio de 1936, Shirai optó por viajar allí para participar en ella. El presente estudio trata de los acontecimientos producidos desde su solicitud para formar parte de las Brigadas Internacionales en Estados Unidos en septiembre de 1936, hasta su experiencia como cocinero del batallón en el campo de batalla español donde falleció en julio de 1937. Además tiene por objeto analizar la figura de un brigadista nipón, que luchó y cayó en España hace setenta y siete años.

2. Hacia España

La leva de voluntarios, comenzada bajo la iniciativa del Partido Comunista de cada país en septiembre de 1936, se desenvolvió en Estados Unidos en la misma época. Igualmente, en el mes de septiembre se inició la ayuda humanitaria a la República española: American Friends of Spanish Democracy (AFSD) se constituyó en Nueva York. Esta organización suministró a los republicanos ambulancias, instrumental médico y víveres. También produjo panfletos, comunicados de prensa, el boletín *The Spanish News Digest*, programas radiofónicos sobre la guerra, e intervino en mítines prorrepublicanos con representantes del Partido Comunista estadounidense[1].

En torno a estas actividades de ayuda a los republicanos, a Jack Shirai le pidieron su incorporación al voluntariado en una reunión regional del Partido Comunista. Toyosaburo Sekii, compañero comunista y su mejor amigo en Nueva York, fue uno de los que desearon su participación. Shirai dudó si ir a España o no, porque participar como voluntario en la Guerra Civil española significaría vulnerar la legislación de Estados Unidos que ya había declarado su neutralidad. Si la policía descubría la intención de Shirai antes de partir rumbo a España, podía ser acusado no sólo de traición al Estado, sino de entrada y estancia ilegal en Estados Unidos (Ishigaki; 1989:162). Resultó lógico que el nipón dudara qué hacer –quedarse en Nueva York o ir a la España beligerante–.

Shirai, pese a su indecisión, se presentó como candidato para voluntario en septiembre. You Kawanari tuvo una entrevista con Al Tanz, superior de Shirai en el batallón Abraham Lincoln, en Los Ángeles en febrero de 1985. Tanz le contó que ya le había conocido en septiembre de 1936 a través del centro reclutador del voluntariado en Nueva York. Al principio, Kawanari dudó de una decisión tan rápida de Shirai en septiembre por su ilegalidad en Estados Unidos. Pero Kawanari tomó en cuenta las actividades para la ayuda a la República española, ya puestas en marcha en derredor del partido comunista estadounidense –el caso de la colaboración del partido con los AFSD–, para concluir que Shirai había podido sentir la necesidad de solicitar su alistamiento como voluntario (Kawanari; 1989:55-57, 61). Asimismo, se supone que la petición realizada por su mejor amigo en Nueva York aceleró su determinación.

Por otra parte, Sekii, que tenía muchas ganas de luchar con los republicanos, también obtuvo el permiso de incorporación al voluntariado. Con todo, posteriormente el Partido Comunista estadounidense le obligó a quedarse en Nueva York y anuló su aquiescencia para el viaje. En aquellos tiempos, Sekii se encargaba de la campaña contra el militarismo japonés en el partido.[2] Los directivos comunistas no le permitie-

1. Véase: Rey García (1997:89); Kawanari (1989:50). El libro de Kawanari fue reimpreso en 2013 por la editorial Chuoukouronshinsha en Tokio con un interesante artículo del crítico Shuji Sawamura y con unos comentarios del propio autor. También sería pertinente saber que a la investigación sobre Jack Shirai tanto de Kawanari como de Ishigaki, se refirieron los historiadores taiwaneses Hwei-Ru Tsou y Len Tsou en su libro (2013:35).

2. Lógicamente esta invasión japonesa comportó la antipatía de China. El antagonismo entre los dos países provocó la guerra chino-japonesa en julio de 1937.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ron dejar cumplir esta misión, de gran trascendencia, lo cual decepcionó a Shirai, que quería ir a España con él (Ishigaki; 1989:163).

Unos cien voluntarios seleccionados por el partido, entre ellos Jack Shirai, empezaron a recibir lecciones de instrucción militar en un auditorio neoyorquino. Dichas lecciones se prolongaron hasta la fecha de salida, que finalmente sería fijada el 26 de diciembre (Kawanari; 1989:62). Como estaba vedada la entrada de cualquier barco norteamericano en España a causa de la Ley de Neutralidad, se vieron obligados a trasladarse a Le Havre, en Francia, en un barco de nacionalidad francesa, el "Normandía", y luego partir para España por tierra.

A las tres de la tarde del 26 de diciembre de 1936, este japonés iba a partir para Le Havre en el barco "Normandía" con sus 95 compañeros ante la presencia de Earl Browder, Secretario General del Partido Comunista estadounidense.[3] Al Tanz narró a Kawanari la escena así: *«Jack Shirai nunca lloró ni se conmovió. Estuvo muy entusiasmado con el viaje y lo que le esperaba en España. [...] Desde que tomó la salida hasta la llegada jamás estuvo abatido»* (1989:68). Antes de la salida de Nueva York, sentía una intranquilidad tremenda. Pero la calma en el momento de la partida indicaba su fuerte paciencia, que había sido plasmada a lo largo de una vida llena de penas. Al final aceptó ponerse en peligro en España y transformó su preocupación en esperanza.

3. El Batallón Abraham Lincoln

El "Normandía" llegó a Le Havre el 31 de diciembre, y dos días después los voluntarios estadounidenses montaron en un tren con destino a París. Primero tuvieron que personarse en el centro reclutador de las Brigadas Internacionales, en la capital francesa, con el fin de inscribirse como brigadistas regulares (Kawanari; 1989:82-84).

Tras la inscripción reglamentaria en París, se dirigieron en tren a Perpiñán, cerca de la frontera con España. El 3 de enero por la noche, el grupo entró en España pasando los Pirineos sin mayores problemas. Entonces, Francia, pese a su actitud de no intervención en la Guerra Civil española, no controlaba estrictamente a los voluntarios en la frontera. Kawanari (1989:85) ha supuesto que la razón de esta conducta reside en favor a la República española por la semejanza política.

Con todo, en febrero el gobierno frentepopulista de León Blum se vio obligado a bloquear la frontera y fortalecer la vigilancia debido a la decisión del Comité de No Intervención. De ahí que desde ese momento la entrada de los brigadistas en España a través de los Pirineos entrañara más dificultades. Los voluntarios estadounidenses, que llegaron a España después del mes de febrero, tuvieron serios problemas para atravesar la frontera. Steve Nelson, que se convertiría en comisario político del batallón Abraham Lincoln, fue uno de ellos. Relataría su experiencia posteriormente a su amiga, Ayako Ishigaki:

3. Los cuatro voluntarios desistieron de viajar el día de la salida.

«Según Steve Nelson, al atravesar la frontera, la primera expedición en la que se encontraba Shirai resultó experimentar menos riesgo que su grupo. Éste partió para España unos meses más tarde que aquélla, de modo que en la frontera, iluminado por el proyector y perseguido por los perros de la policía, sufrió disparos de ametralladoras.

Las autoridades francesas, por miedo a verse implicadas en la contienda española, evitaron la entrada de los brigadistas en España. Aunque los ciudadanos galos en favor de la República española prestaron ayuda a los voluntarios, para que pudieran pasar la frontera, dichas autoridades les siguieron y encarcelaron a algunos de ellos. Nelson fue uno de los que tuvieron que permanecer en prisión»[4] (Ishigaki; 1989:194).

En contraste con el grupo de Nelson, toda la primera expedición estadounidense pudo desplazarse sin mayores contratiempos hasta Figueres en la madrugada del día 4. Dos días después, el grupo llegó a Barcelona y marchó en formación desde la Estació Nord hasta la Plaça de Catalunya. En la Ciudad Condal tuvo un recibimiento apoteósico (Kawanari; 1989:86-88).

El día 7 el grupo se trasladó a Tarragona en camión. Allí se tomó el tren para Albacete, donde se hallaba el Cuartel General y la base de las Brigadas Internacionales (Kawanari; 1989:90-91). Pasó por Valencia, donde se encontraba el gobierno republicano desde el mes de noviembre de 1936. Harry Fisher[5], brigadista neoyorquino que llegó a España un mes más tarde que la primera expedición, se dirigió a Albacete en tren, al igual que el grupo de Shirai. Describiría este recorrido como sigue:

«El viaje en tren hasta Albacete fue lento y largo, pero todas nuestras breves paradas a lo largo del camino tuvieron algo entrañable. En cada ciudad fuimos recibidos en la estación por una delegación del Frente Popular. Las estaciones estaban abarrotadas de trabajadores, campesinos y escolares que saludaban con vítores. [...]

Pero descorazonaba ver el hambre en las caras de la gente. Algunos niños acudían hacia el tren en marcha con las manos tendidas gritando "pan, pan". Les arrojábamos pan y los niños se precipitaban hacia sus madres exhibiendo el premio» (Fisher; 2001:69).

Mientras que los brigadistas iban siendo acogidos con entusiasmo durante el recorrido, podían observar que mucha gente pasaba hambre. Transcurridos más de seis meses desde el inicio de la conflagración, la multitud se había visto obligada a afrontar los rigores de la guerra. La realidad de la guerra era no sólo trabar batalla, sino también padecer hambre. Tanto Shirai como Fisher lo aprenderían por experiencia en el frente.

4. Nelson fue retenido en Cotlliure, cerca de la frontera española de Portbou.

5. Harry Fisher (1911-2003) fue militante de la Young Communist League (Liga de los Jóvenes Comunistas, YCL) en los años 30. Luchó con los republicanos casi veinte meses entre 1937 y 1938 y conoció a Shirai en el batallón Abraham Lincoln. Fue miembro de los Veterans of the Abraham Lincoln Brigade (Veteranos de la Brigada Abraham Lincoln, VALB), formados a finales de 1939 por los soldados que sobrevivieron a la guerra. Publicó el libro de sus memorias durante su época brigadista en 1997, y asistió, con sus 17 camaradas octogenarios a la reunión de antiguos brigadistas, celebrada por los VALB en Nueva York el 28 de abril de 2002. Falleció en marzo de 2003.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Shirai y sus compañeros arribaron a la base albaceteña a las diez de la mañana del día 8. Allí fueron recibidos con un discurso de André Marty, el máximo dirigente político de las Brigadas Internacionales. Les dijo que tuvieran cuidado con los traidores políticos que pudiera haber entre ellos, pero no entendieron bien el contenido ya que su alocución se desarrolló en francés (Kawanari; 1989:94). Marty era tan inflexible que coaccionó a los voluntarios recién llegados y agotados tras el largo viaje a escuchar su disertación.

Además, ulteriormente desdeñaría a los brigadistas norteamericanos, cuya mayoría no tenía experiencia de guerra, y criticaría duramente a los dirigentes del Partido Comunista estadounidense, pidiéndoles responsabilidades por su fallido proceso reclutador. En efecto, entre los 1.745 voluntarios estadounidenses que lucharon con la República española hasta el mes de julio de 1937, el 34 % de ellos había tenido experiencia militar y solamente el 23 % había manejado la escopeta. El 42 % restante no había tenido ninguna experiencia militar (Carroll; 1994:65).

No obstante, en Albacete no se verificó el entrenamiento recibido por los soldados. A pesar de que durante los dos días siguientes a la llegada del grupo de Shirai recibieron la debida instrucción de las tropas, sólo pudieron practicar la marcha en fila y el orden de formación, lo cual no tenía mucho que ver con la acción de guerra. Para colmo, el comandante de la instrucción era francés y dio órdenes en francés, de manera que no las lograron comprender bien (Kawanari; 1989:96). La culpa de la falta de experiencia de los soldados norteamericanos también la tenía Marty. Éste excusó su responsabilidad como jefe de la base brigadista y la achacó a los dirigentes comunistas de Estados Unidos.

En la segunda semana de enero, los voluntarios norteamericanos se trasladaron a Villanueva de la Jara, a unos 66 kilómetros al noroeste de Albacete. Al llegar a este pueblo conquense tenían la intención de concentrarse más en la instrucción militar. Debido a que numerosos soldados habían llegado a la base albaceteña día tras día, y la muchedumbre había invadido la ciudad, los brigadistas estadounidenses no habían podido ejercitarse allí suficientemente. Conforme al plan, se llevó a cabo el entrenamiento en Villanueva de la Jara, pero no se ensayó ningún disparo (Kawanari; 1989:98, 101).

Durante la estancia en esta localidad, los voluntarios estadounidenses formaron un batallón que consistía en tres compañías: dos de carabineros (primera y segunda) y una de ametralladoras (tercera). Éste, ulteriormente sería el XVII Batallón de la XV Brigada, conocido como el Abraham Lincoln.[6] En el grupo, al que pertenecerían unos 450 ó 500 soldados, se encontraban no sólo estadounidenses blancos, sino también judíos[7], negros, hispanos y asiáticos como Shirai (Rubio; 1987:10). Experimentaron en España la coexistencia de distintas razas, algo totalmente diferente de la sociedad norteamericana en la que había una fuerte discriminación racial. Harry Fisher (2001:73) describió el batallón como sigue: *«El Batallón Lincoln fue la primera unidad militar americana donde se produjo la integración racial. Para nosotros no había nada raro en ello, pues como gentes de izquierdas la mayor parte de nuestros clubes*

6. Véase al respecto: Kawanari (1989:100); Landis (1968:33); Eby (1973:70-71).

7. Un 30 ó 35 % de los voluntarios norteamericanos eran judíos o de familias de raíces judías.

sociales y políticos en Estados Unidos estaban integrados». Por su diversidad étnica, participaron canadienses y cubanos en este grupo. Además, los brigadistas irlandeses, que deseaban cambiar de cuerpo militar por los problemas raciales y religiosos que mantenían con los británicos en otro batallón, también se unieron al grupo (Kawanari; 1989:100).

A finales del mes de enero, Robert Merriman, estadounidense, de 28 años, que había oficiado de profesor ayudante de Ciencias Económicas en la Universidad de California en Berkeley, se unió al batallón. Merriman había pasado dos años en el Cuerpo de entrenamiento de oficiales de la reserva en la Universidad de Nevada y había asistido a un curso de verano que le capacitaba como alférez (Vidal; 1998:120). Por esta brillante carrera, fue nombrado para el puesto de primer comandante del batallón Abraham Lincoln.

El 5 de febrero, los nacionales ejecutaron la operación de cortar la carretera que unía Madrid y Valencia. Tenían el propósito de rodear Madrid e impedir el abastecimiento de la capital española, porque para los republicanos esta carretera era la única vía de comunicación que permitía el enlace de Madrid con el resto de la zona republicana (Rubio; 1987:440). Para eludirlo, los republicanos pretendieron dejar a los sublevados sin retaguardia (Cruz y Utrera; 1999:27). El enfrentamiento entre los dos bandos se desarrolló hasta el día 27 a lo largo del río Jarama, cerca de San Martín de la Vega en la provincia de Madrid. El batallón Abraham Lincoln salió al primer combate en esta ocasión.

4. El cocinero del batallón

En Villanueva de la Jara, después de que Robert Merriman fuera designado primer comandante del batallón Abraham Lincoln, Al Tanz fue nombrado jefe de Estado Mayor. A partir de entonces, Tanz cumpliría principalmente el encargo de oficial de intendencia del batallón, y se confiaría a Jack Shirai el oficio de intendente, como su subalterno.[8] El cometido de Shirai era el de ser el responsable de la cocina en el batallón. Tanz explicó así a You Kawanari la razón por la que le había elegido como cocinero del batallón: «*Tanto en el período de entrenamiento como durante la batalla, la misión clave de la intendencia era preparar regularmente la comida para todos los soldados del batallón. Yo sabía que Jack Shirai, además de ser buen cocinero, tenía habilidad de hacer la comida con rapidez y en gran cantidad. De ahí que fuera mi mejor ayudante*» (1989:104). Su experiencia como cocinero en la época neoyorquina le fue fundamental para el desarrollo de este cometido. Parecía que el destino de este japonés como cocinero en el batallón ya estaba decidido por los dirigentes comunistas en Nueva York, ya que en la etapa del reclutamiento brigadista era previsible la necesidad de tener un cocinero eficiente.[9]

8. Véase: Kawanari (1989:104); Castells (1974:561-563).

9. Ayako Ishigaki se refirió al artículo del reclutamiento brigadista, publicado en la revista *The Nation* (Ishigaki; 1989:156). En el artículo, se buscaban panaderos. Teniéndolo en cuenta, es de suponer que

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

No obstante, al participar en la Guerra Civil española, ocuparse de la cocina no era el verdadero objetivo de Shirai, que quería librar combate por la causa republicana en el campo de batalla. De hecho, durante la estancia en el frente del Jarama, perteneció a la compañía de ametralladoras, mientras que ejercía de cocinero en el batallón (Kawanari; 1989:106). En este período, Steve Nelson, que había sido detenido en Francia, ya se encontraba en el Abraham Lincoln y le conocía. Cuando Shirai abandonó de una vez y por todas su trabajo como cocinero, Nelson y sus compañeros le convencieron de que se quedara en la cocina con los siguientes argumentos:

> «*[…] I said, "the health and the lives of our men depend on a good kitchen, and by God, we´re only going to put our best men in there!... Now, who will it be?"*
> *Chorus: "Jackie! We nominate Jackie Shirai!"*
> *"No kitchen!" Jackie said. "Fight fascists! No more kitchen."*
> *The guys put a lot of heart into their talk. Jackie´s face worked. "Can not work with crew like they give me", he said. "Everybody is crazy. Lazy. Lots of hard work in kitchen, they don´t want to work. They are no good."*
> *"You can pick your own men", I told him.*
> *Jackie licked his lips and his eyes flickered. "But when the big fight comes, I´ll leave the kitchen!" he said loudly. "I got a good Russian rifle, and I´m going to use it." Everybody knew that Jackie meant it and they kept their comments to themselves.*
> *Pretty soon Jackie said, "I´ll take Dempsey, he´s good cook too. Tony is a good coffee man, I´ll take him. Big Joe is good to cut meat. That is all." He glared at the cheering group, but the glare worked into a grin. Little Jackie went off to the kitchen, his good Russian rifle slung over his back*» (Nelson; 1958:123-124)[10].

El arte culinario de Shirai era fuera de lo común, de tal manera que sus compañeros le pidieron insistentemente que siguiera cocinando para ellos. Harry Fisher (2001:83-84) acreditaría como sigue la calidad de la comida hecha por este nipón: «*Jack Shirai era el cocinero de los Lincoln en aquella época. […] y ¡vaya si era bueno! Hacía maravillas con los garbanzos y conseguía darles un sabor mejor que cualquier plato de garbanzos que nunca hubiese probado antes*». De la explicación de Fisher se entiende que era de esperar que Shirai se encargara inevitablemente de la cocina en el batallón.

El Dr. William Pike, médico norteamericano del servicio sanitario del batallón y voluntario del Medical Bureau to Aid Spanish Refugees[11], le persuadió personalmente para que no dejara la cocina durante la batalla del Jarama al igual que hizo el grupo de Nelson. El Dr. Pike reproduciría así lo que le dijo en la entrevista, llevada a cabo por

---

el centro reclutador, perteneciente al Partido Comunista estadounidense, eligiera para dicho puesto a Shirai, que trabajaba de cocinero y panadero en Nueva York.

10. Se cita la traducción de dicho extracto en japonés en la obra de Ishigaki (1989:226-228) y la de Kawanari (1989:158-160).

11. Esta organización comenzó a ejercer su función en noviembre de 1936, como sección de los American Friends of Spanish Democracy (AFSD). Su objetivo era mandar ambulancias, y abastecimientos y personal médicos a la España republicana.

Kawanari (1989:123) en Nueva York en septiembre de 1985: «*Si yo soy el "médico del hombre", tú eres "el de la comida". Los soldados de nuestro batallón necesitan absolutamente a estos dos "médicos". Eres indispensable para que ellos combatan con perseverancia todos los días*». Finalmente, movido por la demanda de sus camaradas y la responsabilidad como "médico de la comida", el brigadista japonés se esforzaría por trabajar en la cocina del batallón. Era evidente que, por su experiencia, al no tener la ametralladora sino el cuchillo de cocina en la mano, podía actuar con más naturalidad.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Conclusión

Una vez estallada la guerra de España, se iniciaron las actividades de apoyo a los republicanos españoles dentro del Partido Comunista estadounidense. American Friends of Spanish Democracy (AFSD), cuya sede estaba en Nueva York, puso en marcha una ayuda humanitaria en colaboración con el partido comunista en septiembre de 1936. En este ambiente, Shirai sintió la necesidad apremiante de intervenir de manera activa en esta causa.

En el batallón Abraham Lincoln Shirai debió de sentirse cómodo, porque en este batallón convivían soldados de distintas razas y nacionalidades, y para éstos el hecho de que Shirai hubiera sido un huérfano en Japón y un inmigrante ilícito en Estados Unidos tenía poca importancia.

Por su destreza como cocinero y por su simpatía, Shirai se ganó la confianza de sus compañeros. El reconocimiento de su actividad en España por parte de sus compañeros significó una compensación por las dificultades de su vida en Hakodate y en Nueva York. En sus apenas treinta y siete años de vida, Shirai recorrió tres países diferentes, Japón, Estados Unidos y España, con mucho ímpetu y con su característica alma aventurera.

Bibliografía

CARROLL, Peter N. (1994), *The odyssey of the Abraham Lincoln Brigade: Americans in the Spanish Civil War*, California, Stanford University Press.

CASTELLS, Andreu (1974), *Las Brigadas Internacionales de la guerra de España*, Barcelona, Ariel.

CRUZ, Dolores y UTRERA, Carmen (1999), *Cronología de la Historia de España (IV) Siglo XX*, Madrid, Acento.

EBY, Cecil (1973), *Voluntarios norteamericanos en la Guerra Civil española*, Barcelona, Acervo.

FISHER, Harry (2001), *Camaradas –Relatos de un brigadista en la Guerra Civil española–*, Madrid, Laberinto.

HURTADO, Víctor (2013), *Las Brigadas Internacionales*, Barcelona, Dau.

ISHIGAKI, Ayako (1989), *Spain de tatakatta nihonjin (Un soldado japonés en la Guerra Civil española)*, Tokio, Asahishinbunsha.

KAWANARI, You (1989), *Spain sensou –Jack Shirai to kokusairyodan– (La Guerra Civil española –Jack Shirai y las Brigadas Internacionales–)*, Tokio, Asahishinbunsha.

LANDIS, Arthur H. (1968), *The Abraham Lincoln Brigade*, Nueva York, The Citadel Press.

NELSON, Steve (1958), *The volunteers*, Berlín, Seven Seas Books.

REY GARCÍA, Marta (1997), *Stars for Spain. La Guerra Civil española en los Estados Unidos*, A Coruña, Edicios do Castro.

RUBIO CABEZA, Manuel (1987), *Diccionario de la Guerra Civil española*, Barcelona, Planeta.

TSOU, Hwei-Ru y TSOU, Len (2013), *Los brigadistas chinos en la Guerra Civil: La llamada de España (1936-1939)*, Madrid, Los libros de la catarata.

VIDAL, César (1998), *Las Brigadas Internacionales*, Madrid, Espasa Calpe.

VILAR, Pierre (2000), *La Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica.

YASUDA, Keishi (2012), "El itinerario de un brigadista japonés-estadounidense: Jack Shirai y la Guerra Civil española (1) –Reflexiones sobre su vivencia en Hakodate y Nueva York–", *The Ryukoku Journal of Humanities and Sciences*, Vol. 34, n˚ 1, pp. 69-85.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Japón y Duchamp: ¿un encuentro?

Diego Luna Delgado
Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Marcel Duchamp, estética japonesa, Zen, arte conceptual.

Resumen: En el presente artículo se propondrán una serie de pautas para conectar los rasgos esenciales de la estética japonesa tradicional con la obra de Marcel Duchamp, protagonista indiscutible del giro conceptual occidental desde el arte moderno al contemporáneo. Ello se hará procurando tener siempre presentes la riqueza y complejidad, a veces incluso inefables, que definen tanto al pensamiento japonés tradicional como a la filosofía creativa del autor francés, con el único propósito de mostrar un acercamiento cultural entre Japón y Occidente en el que, por encima de las contaminaciones formales, se reivindique una manera común y necesaria de pensar la contemporaneidad.

Keywords: Marcel Duchamp, Japanese aesthetics, Zen, conceptual art.

Abstract: In this paper, a set of guidelines will be proposed in order to link the essential features of traditional Japanese aesthetics with the work of Marcel Duchamp, the undisputed protagonist of West's conceptual shift from modern to contemporary art. This will be done trying to keep in mind at all times the richness and complexity, sometimes ineffable, which define both the traditional Japanese thought and the creative philosophy of the French author. Thus, the main purpose will be to point out a cultural meeting between Japan and the West by means of which, above all formal influences, a common and necessary way of conceiving contemporaneity is claimed.

1. Marcel Duchamp

Bajo el título de *Japón y Duchamp: ¿un encuentro?* se ofrecerán una serie de reflexiones a través de las cuales se procurará establecer un paralelismo entre la sensibilidad estética japonesa y la obra de Marcel Duchamp. Se tratará, pues, de un intento por acercar la cultura japonesa, y especialmente las formas de sentir y expresar del pueblo japonés, por medio de un tipo de propuesta creativa que paradójicamente, aquí en Occidente, ha actuado con frecuencia como detonante de multitud de polémicas en torno a lo que es o no es arte y, por ende, en torno a los límites de la creatividad.

Al hablar de Marcel Duchamp[1], si bien muchas personas no tienen por qué conocer en profundidad el trabajo de este, resulta muy curiosa la forma en que su célebre urinario ha calado en nuestro imaginario colectivo. Al enfrentarnos a este icono, todos advertimos con una sonrisa los típicos desmanes con los que alegremente identifica-

1. Si bien en nuestro caso nos apoyaremos fundamentalmente en trabajos realizados desde los años noventa hasta hoy –Tomkins; Ramírez; Jiménez (ed.)–, debemos constatar la existencia de una amplísima bibliografía sobre Marcel Duchamp y su obra en la que destacan títulos como: *Sur Marcel Duchamp* (1959) de Robert Lebel; *Marchand du sel: Écrits de Marcel Duchamp* (1959) editado por Michel Sanouillet; *Entretiens avec Marcel Duchamp* (1967) de Pierre Cabanne; o *The Complete Works of Marcel Duchamp* (1969) de Arturo Schwarz.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

mos el arte contemporáneo. Esto, claro está, sin caer en la cuenta de que la obra de arte no es sino un reflejo de la sociedad en que se inscribe y que justamente la motivación que encontró Duchamp para poner en juego su urinario no fue otra que la de señalar algunas incongruencias de su tiempo. Se trata de un objeto que curiosamente, según recogía Louise Norton, colega del autor, llegó a ser calificado por uno de sus muchos espectadores desorientados como *«un encantador Buda»* por su forma voluminosa y brillante (1917:6). En cualquier caso, la *Fuente* de Duchamp no será el tema central de esta breve propuesta, al menos no directamente.

Marcel Duchamp nació en 1887 en Blainville, un pequeño pueblo de la Alta Normandía, y la invitación para ir a Japón le llegaría tarde, cuando, según él, estaba ya demasiado cansado para viajar[2]. No obstante, aunque nunca llegase a ir, creemos que es posible encontrar la conexión conceptual que buscamos atendiendo a otra serie de circunstancias. Ante todo, Duchamp era un creador que destacaba por no participar del perfil convencional de artista de vanguardia; era en realidad un *"a-artista"* como Octavio Paz propusiera (2003:31). La ambigüedad e indiferencia de sus acciones solo podían salir de un personaje único por su gran sencillez. El normando, de hecho, viajó siempre con "lo puesto", como suele decirse, argumentando que para él, consumir y producir lo mínimo posible era la manera más elegante de conservar su libertad. Una postura ante la vida, la de situarse *más allá* –del dinero, del sistema del arte, etc. –, que es sintetizada muy bien en una de sus frases más célebres y, dicho sea de paso, de mayor impronta zen: *«No hay solución porque no hay problema»* (Tomkins; 1999:448). Por otro lado, debemos constatar que, como dice Juan Antonio Ramírez, el trabajo de Duchamp se presta como ningún otro a la aplicación de una *«iconología de las connotaciones»* (2000:15), es decir, a un conjunto de significados adicionales al propuesto por el autor[3]. Justamente por ello creemos que su obra resulta idónea para dar con unos planteamientos ante la vida y el arte muy semejantes a los del pueblo japonés.

2. Japonismo en París

Sabemos que los célebres grabados de Hokusai, así como los de Hiroshige, llegaron a ser vistos en algunas galerías parisinas de finales del XIX causando verdadera fascinación[4]. De hecho, las escenas de *ukiyo-e*, esos famosos "mundos flotantes",

2. «*Ya no hay "país del arte", ni capital, ni aquí ni allí. Sin embargo los norteamericanos se ensañan intentando destruir la hegemonía de París. Son unos idiotas porque esa hegemonía no existe, ni en París ni en Nueva York. Si hay una estará en Tokio, puesto que Tokio es aún más rápido. Recibo muy a menudo cartas del Japón; les gustaría que fuera. No iré. No tengo ganas de ir al Japón, no tengo ganas de ir a la India, ni tampoco a China. Ya tengo bastante con Europa y América*» Cabanne (1984:156).

3. Una idea que concuerda con ese carácter "integrativo", siguiendo la expresión de Federico Lanzaco (2003:78), tan propio de la cultura japonesa: «*Lo "antiguo" no desaparece, sino que es absorbido por lo "nuevo" en maravillosa síntesis simbiótica*» (2003:18).

4. Se recomienda ver el catálogo de la fantástica exposición titulada *Japonismo. Fascinación por el arte japonés* (2013), que tuvo lugar en la sede de CaixaForum en Madrid entre el 17 de octubre de 2013 y el 16 de febrero de 2014.

provocaron una auténtica revolución en la forma de crear de los artistas parisinos de estos momentos al ofrecer una nueva manera de plasmar la realidad cotidiana basada en composiciones descentradas u oblicuas, líneas esquemáticas y colores planos. Fue entonces cuando nació lo que dio en llamarse "japonismo" o "japonesismo", coincidiendo con un momento en que, como recuerda Fernando García, la pintura realista francesa y la de otras escuelas europeas comenzaron a interesarse abiertamente por vías alternativas de expresión artística (1990:24).

En este contexto uno de los artistas que más se dejó llevar por aires llegados de Oriente sería Odilon Redon. El autor, perteneciente a la corriente pictórica del simbolismo, demuestra en su obra titulada *Le Bouddha* (*El Buda*) (1905) una profunda admiración por la tradición budista dentro del sincretismo religioso y el gusto esotérico tan de moda en el París de finales del XIX y principios del XX. Justamente la influencia de esta obra en Duchamp, reconocida por él mismo (Pach; 1938:163)[5], nos da pie a entrar de lleno en el análisis de las posibles connotaciones japonesas en el legado duchampiano.

Courant d´air sur le pommier du Japon (*Corriente de aire sobre el manzano de Japón*) (1911) es la única obra en la trayectoria de Marcel Duchamp en la que encontramos una alusión directa a Japón. Se trata de una pintura que, con un particular estilo *fauve* propio de la primera etapa del autor, destaca, de entrada, por la poca atención que le han dedicado la mayoría de los estudiosos duchampianos y por lo desafortunado de las lecturas que se le han dedicado[6]. En realidad resulta sencillo comprobar que se trata de una escena protagonizada por el mismísimo Buda. De hecho, bastaría con un conocimiento somero de su leyenda para darse cuenta de que lo que aquí se representa no es sino el momento en que el Buda Shakyamuni, el buda original, experimenta su primer trance estando sentado bajo un manzano rosado[7]. Un hecho, el de pintar una escena muy concreta de la tradición budista, que, según creemos, demuestra rotundamente el interés de Duchamp por otras tradiciones culturales[8].

3. Desnudo bajando una escalera

Pero avanzando algo en el tiempo, si hemos de destacar una primera obra revolucionaria de nuestro protagonista, esa sería sin duda la titulada *Nu descendant un esca-*

5. Citado por Tomkins (1999:61).

6. Sorprende que por ejemplo Tomkins, uno de los biógrafos de Duchamp más autorizados, se desquite rápidamente de este asunto constatando, según creemos de manera errónea, que se trata presumiblemente de una mujer bajo un árbol azotado por el viento (1999:61).

7. Así se nos cuenta el *Mahavatsu*, uno de los libros sagrados de la tradición budista: *«El Bodhisattva estaba sentado a la sombra de un manzano rosado por la mañana, y la sombra no le abandonó conforme los rayos del sol fueron moviéndose alrededor. Él se quedó allí inmerso en su primera meditación, acompañado por un aplicado y sostenido pensamiento»* (traducción propia del inglés) Jones (1952:42).

8. Según piensa Schwarz, esta última obra de Duchamp completaría una trilogía esotérica que nos narra que la neófita de *Le buisson* (*El matorral*), tras convertirse en "iniciada" en *Baptême* (*Bautismo*), alcanzaría finalmente el *prajñā o la sabiduría (2000:11).*

lier (*Desnudo bajando una escalera*) (1912). Aquí se encuentra el grado más alto de experimentación que Duchamp desarrollara sobre los estrictos postulados del cubismo que llegó a profesar[9]. Inspirado en las cronofotografías de Muybridge[10], el *Desnudo* simboliza la ruptura definitiva con una visión seria y formalista del arte por una serie de razones que, según todo parece indicar, giran en torno a su título: el desnudo no está por ninguna parte[11]. Humor desconcertante, al estilo ilógico de los *koan* japoneses, para luchar por primera vez de forma abierta contra el arte "retiniano", aquel que, olvidando el intelecto, se dirigía solo y exclusivamente al sentido visual. Pero además de ello, en esta pieza observamos ya la importancia que la idea de "movimiento" llegaría a adquirir para el autor: la energía interior que se quería expresar en obras como la *Corriente de aire…* y sus coetáneas, comienza a exteriorizarse haciendo visible la idea de cambio[12]. En este sentido, conceptos como la mutabilidad de la vida, la intuición, el impulso vital, etc., propios del filósofo Henri Bergson[13], evidencian la conexión existente entre estas teorías y la tradición budista y su noción central de la "impermanencia" de las cosas[14], concepto que en la dimensión estética japonesa se corresponde con el valor de *mujōkan* (Lanzaco; 2003:63). A este respecto no debemos olvidar que posiblemente ningún pueblo sobre el planeta haya desarrollado una conciencia tan delicada y lúcida acerca de la transitoriedad de la existencia como lo ha hecho el pueblo japonés[15].

9. El llamado "cubismo", denominado así por Matisse con una intención despectiva, fue propuesto en un primer momento por Picasso y Braque, parece ser que como puro experimento formal. A partir de este, sería en el llamado Grupo de Puteaux, cuyos anfitriones eran los hermanos mayores de Duchamp, donde este estilo terminaría adquiriendo una fuerte carga teórica propia y profunda. Fue en dicho círculo, gracias a las explicaciones de Jean Metzinger, como Duchamp asimiló el estilo cubista: «*Metzinger explicaba el cubismo, mientras que Picasso nunca ha explicado nada*» Cabanne (1984:33).

10. Justamente el libro de Muybridge *The Human Figure in Motion* (1885) incluía una secuencia de 24 imágenes de una mujer desnuda que desciende un tramo de escaleras arrastrando tras de sí un fular de gasa blanco.

11. El hecho de que este no aparezca por ninguna parte atenta contra toda la Historia del Arte tanto desde su forma como desde su contenido: se trata, por un lado, de un desnudo que no es ni heroico ni alegórico, y por otro, de un desnudo en movimiento en lugar de quieto (algo impensable).

12. El propio Duchamp, en una entrevista tardía, admitió abiertamente que «*en la medida en que reconocen la primacía del cambio en la vida, me siento influido por Bergson y Nietzsche. Cambio y vida son sinónimos… El cambio es lo que hace la vida interesante*» Tomkins (1999:79).

13. Pocos pensadores han sido tan celebrados en su tiempo como Henri Bergson, cuya enorme influencia sobre el pensamiento y la cultura del siglo XX apenas se reconoce actualmente. Sus conferencias en el Collège de France durante los primeros años del siglo atraían a verdaderas multitudes y su libro *La evolución creadora*, publicado en 1912 y traducido a un sinfín de idiomas, obtuvo un reconocimiento prácticamente universal.

14. En efecto, según el principio básico de causalidad en el budismo, todo lo que existe está sujeto a cambios. Nada existe por sí solo, ni mucho menos permanece eternamente. Se trata en definitiva de la idea de "impermanencia", uno de los tres sellos distintivos de toda enseñanza budista (*shogyō-mujō*) (Lanzaco; 2011:216).

15. La idea de "impermanencia" resulta ser un rasgo típico de la sensibilidad particular de Japón fácilmente observable en su poesía, en su teatro, sus novelas o en la arquitectura. En el caso de esta última, por ejemplo, nos puede chocar el hecho de que las viviendas se hayan construido tradicional-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. El *Gran Vidrio*

Poco a poco Duchamp iría conformando un lenguaje propio, muy sintético, casi al modo de los ideogramas *kanji*, en el que confluirían varios elementos: el azar, tan presente, por cierto, en corrientes como el taoísmo; la energía interior del *sí mismo* vista en las primeras pinturas del autor; así como el movimiento cambiante de su peculiar cubismo bergsoniano. Todo ello, junto a algunos factores más, se pondrían en juego en la ejecución de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*), conocida como *El Gran Vidrio*, resultado de veintidós años de indagaciones y de trabajo intermitente. Una obra basada en el deseo erótico mecanizado de unos entes imaginarios y abstractos que pululan entre varias dimensiones. Concretamente, la escena quiere reflejar el momento inmediatamente anterior a la pérdida de virginidad por parte de una joven[16].

Teniendo en cuenta este tema central, son muchas las correspondencias que se podrían establecer fácilmente entre el *Gran Vidrio* y los grabados eróticos japoneses, los denominados *shunga* ("imágenes de primavera"): desde el hecho de que se trate de una caricatura del acto sexual, por ejemplo, representando los miembros exagerados, hasta que la figura de la mujer suela aparecer como dominante y no sumisa, o que las escenas se articulen en varios niveles. No obstante, parece ser aún mayor la relación existente entre el tema de la obra y la posición moral del pueblo japonés respecto a la sexualidad: un tema tabú según parecen insinuar algunos titulares periodísticos de los últimos años, por ejemplo: *"¿Por qué los japoneses no quieren practicar sexo?"* (2013) o *"Japoneses, los que peor vida sexual tienen"* (2013). La *Novia* se identifica, precisamente, con una intención profundamente cínica y pesimista de la unión sexual, relegada a un mero mecanismo onanista. A este respecto sería interesante recordar la aversión clásica japonesa hacia el cuerpo desnudo humano, *«ajeno por completo a todo placer estético»* (Lanzaco; 2003:57).

Esta no-consumación del acto sexual se ve respaldada por el hecho de que la obra conste de dos piezas dispuestas en gozne, dejando completamente abierta la posibilidad de unirlas: la de arriba dedicada a la "novia" y la de abajo a los "solteros" que la pretenden. Aquí encontramos justamente el punto de partida para una nueva lectura del *Gran Vidrio*: la dinámica de yuxtaposición de varios sentidos o ideas, una de las claves para comprender el legado duchampiano en su totalidad. Una coexistencia de sentidos –incluso de naturalezas opuestas– que también podría señalarse como uno de los principios elementales de la cultura japonesa en su totalidad, por ejemplo en el plano religioso, a propósito de la coexistencia del sintoísmo y el budismo[17]. La idea de

mente con materiales frágiles como el bambú, mientras que en Occidente, como sabemos, lo que ha primado desde un principio haya sido la piedra como símbolo y pretensión de eternidad.

16. Se recomienda ver el detallado y espléndido estudio que formula Octavio Paz sobre esta obra (2003:39).

17. Según Hitoshi Oshima, *«la yuxtaposición de las dos religiones es la verdadera tradición de los japoneses»* (2006:11).

yuxtaposición de dos o más polos y la libre oscilación entre estos se refleja en el *Gran Vidrio*, no solo en la pluralidad de lecturas de cada uno de sus mínimos elementos, sino además, en la visión de cada una de sus dos secciones como posibles alusiones al *yin* y al *yang*.

Según el taoísmo, aunque también se da en otras corrientes como el confucionismo, ambos elementos simbolizan los dos tipos de fuerza cósmica que rigen el mundo fenoménico, cuyo equilibrio terrenal constituye el llamado *dao* o *tao*[18]. Los dos aparecen ya en el milenario libro oracular chino *I-Ching*, desde donde pasaron a las distintas tradiciones. El *yin* y el *yang* son, en definitiva, las dos energías opuestas pero complementarias que se encuentran en todos los seres, pensamientos o cosas, incluso –¿por qué no? – también en el *Gran Vidrio*.

En un intento por relacionar las características básicas de cada uno de estos dos principios con el relato esencial que Duchamp propone, podríamos decir que, por un lado, la novia (el *yin*), arriba con su propia energía (tierra), anuncia su virginidad a cañonazos (absorción) al tiempo que se mantiene distante (pasividad) y reservada (oscuridad). Por otra parte, los solteros (el *yang*), insertos en una frustrante maquinaria chocolatera (actividad) en el nivel inferior de la composición, se encuentran limitados a un insano onanismo motivado por el deseo de alcanzar a la novia (penetración), para lo cual se alimentan de agua y de gas (luz) –invisibles ambos– procedentes de una serie de artefactos completamente imaginarios. En este mismo sentido, podríamos hablar también de una suerte de peculiar coexistencia entre los principios sensibles femenino (*taoyamebi*) y masculino (*masuraobi*), dos valores que constituyen esa única *«serena agresividad»* como dice Federico Lanzaco (2003:40).

Pero además de esta, podrían hacerse muchas más lecturas de esta obra: en torno al vacío, por ejemplo, comparando la técnica de la "pintura de precisión" que utiliza Duchamp, un intento por borrar la huella del artista[19], con la pintura *sumi-e*; en ambas tiene gran importancia la experiencia de la forma. Como sabemos, el carácter estético del vacío, asociado frecuentemente al silencio y a la contemplación, expresado en japonés mediante el término *yohaku no bi*, es uno de los principios fundamentales del budismo zen. En las artes japonesas en general, por influencia de este último, todo parte del vacío y todo vuelve a él.

Otra lectura podríamos hacerla a partir de los principios *wabi* y *sabi*, que de alguna manera aluden a los "tres sellos de la existencia" en el budismo (*samboin*) –impermanencia, inexistencia del yo e insatisfacción– y que se interpreta a menudo como la cualidad imperfecta de todo objeto, por tanto muy en relación con ese carácter "definitivamente inacabado" del *Gran Vidrio*, incrementado por la gran fractura sufrida en uno de sus traslados, la cual Duchamp asimiló como parte de la obra (de nuevo aquí

18. Se recomienda ver la reflexión que Alan Watts formula sobre estos principios en *El camino del Tao* (2006:55) desde su particular estilo claro y ameno.

19. Una intención que conecta con la ausencia de una emoción personal propiamente dicha en las artes japonesas, y que es ejemplificada a la perfección en la poesía del célebre poeta Matsuo Bashō. Como dice Federico Lanzaco: «*Es el entorno de la naturaleza impersonal, sin emociones de la vida humana. El "yo" se diluye desapareciendo en su identificación con el medio*» (2003:130).

podemos observar la idea de cambio inevitable). A partir de aquí, sería sencillo establecer una asociación entre la *Novia* y ese tipo de belleza austera, sombría, apagada, grisácea, que pasa desapercibida por muchos, que en la cultura japonesa se corresponde con el término *yūgen-no-bi*, la belleza profunda y misteriosa que personifica y lleva a la práctica el monje zen (Lanzaco; 2003:139).

Todas las ideas planteadas en el *Gran Vidrio* nos empujarían a abordar la conocida como *Boîte Verte* (*Caja Verde*), una recopilación de apuntes absurdos y enigmáticos, la mayoría inconexos, que en gran medida también forman parte del *Gran Vidrio*, y que funcionan como un estímulo estético más de la obra, caracterizado por una liberación de la sintaxis gramatical tradicional[20]. En una de estas notas aparece la famosa pregunta *«¿Se pueden hacer obras que no sean obras de arte?»*, que nos daría pie a abordar el lugar que ocupa el célebre *ready-made* dentro de la filosofía creativa duchampiana y continuar con sus similitudes respecto a los principios estéticos japoneses.

Como conclusión provisional, debemos constatar que resulta curioso el hecho de que lo que muchos aún hoy se resisten a calificar como "arte" en Occidente, guarde en su esencia multitud de semejanzas con la estética milenaria de un pueblo cuya sensibilidad, profunda y refinada, constituye su mejor carta de presentación.

Bibliografía

BERGSON, Henri (1912), *La evolución creadora*. Madrid, Renacimiento.

CABANNE, Pierre (1984), *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

CID, Fernando (Ed.) (2009), *¿Qué es Japón?: Introducción a la cultura japonesa*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

DUCHAMP, Marcel (2010), *Cartas sobre el arte (1916-1956)*. Barcelona, Elba.

GARCÍA, Fernando (1990), *Japón y occidente: influencias recíprocas en el arte*. Sevilla, Guadalquivir.

GROSBOIS, Charles (1964), *Shunga: Images of Spring. Essay on erotic elements in Japanese art*. Ginebra, Nagel Publishers.

JIMÉNEZ, José (ed.) (2012), *Escritos: Duchamp del signo, seguido de notas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

JONES, J. J. (trad.) (1952), "The Mahāvastu" (II vol.). En: *Sacred Books of the Buddhists*, London, Luzac & Co.

LANZACO, Federico:

(2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid, Verbum.

20. Así lo explicaba el propio Duchamp en relación al *Gran Vidrio*: *«No está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); tenía que ir acompañado de un texto "literario" lo más amorfo posible, que jamás cobró forma; y ambos elementos, vidrio para la vista y texto para el oído y el entendimiento, estaban para complementarse y, sobre todo, para impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria»* (2010:35).

(2011). *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2013), *La otra cara de la luna: escritos sobre Japón*. Barcelona, RBA.

NORTON, Louise (1917), "Buddha of the Bathroom". En: *The Blind Man*, nº 2, mayo de 1917, pp. 5-6.

PACH, Walter (1938), *Queer Thing, Painting: Forty Years in the World of Art*. Nueva York y Londres, Harper & Brothers.

PAZ, Octavio (2003), *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza.

OSHIMA, Hitoshi (2006), *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Madrid, UAM.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2000), *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela.

SCHWARZ, Arturo (2000), *The complete works of Marcel Duchamp*. Nueva York, Delano Greenridge Editions.

TOMKINS, Calvin (1999), *Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

VVAA, (2013), *Japonismo. Fascinación por el arte japonés*. Barcelona, Fundació La Caixa.

WATTS, Alan (2006), *El camino del Tao*. Barcelona, RBA.

"Japoneses, los que peor vida sexual tienen". En: *El Nacional*, 25/10/2013. http://www.el-nacional.com/gda/Japoneses-peor-vida-sexual_0_288571238.html [08/03/2014].

"¿Por qué los japoneses no quieren practicar sexo?". En: ABC, 27/10/2013. http://www.abc.es/sociedad/20131027/abci-sexo-japoneses-201310271510.html [08/03/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La difusión del patrimonio cultural japonés a través de Francia

Inmaculada Camúñez Yerbes
Universidad de Sevilla

Palabras clave: patrimonio, traducción, literatura, pintura.

Resumen: Siempre ha tenido especial relevancia el papel de Francia, al igual que otros países occidentales, en la difusión del patrimonio cultural del país nipón, bien sea a través de medios audiovisuales, bien a través de antiguos manuscritos. Esta importante labor que viene ejerciendo Francia, sobre todo desde el siglo pasado, a favor del lejano Japón se aplica a diferentes campos culturales. Así, por ejemplo, podemos encontrar en materia de literatura nipona las primeras traducciones de los ya conocidos *haiku* en la lengua de Molière. Además podemos ver como Japón influyó en el ámbito de la novela francesa, ayudándose de la temática japonesa. También hubo mutuas influencias en el panorama artístico. Occidente entraba en Japón, comenzando una nueva época de cambios que quedaron plasmados en la pintura y sus diferentes escuelas. No hay que olvidar que a menudo el país galo se encontraba a la cabeza de Europa, ya sea política o socialmente. Es por lo tanto incuestionable la importante relación que existe hasta día de hoy entre Japón y Francia.

Keywords: heritage, translation, literature, painting.

Abstract: It has always been specially important the role of France, like many others western countries, in the diffusion of the cultural heritage of Japan, whether through the media or through old manuscripts. This important activity developed by France in favour of Japan, mostly since the last century, is applied to many cultural fields. For example, in matters of Japanese literature we can find the first translations of the well-known *haiku* in Molière's language. In addition we can see how Japan influenced the sphere of the French novel, using the Japanese subject matter. There were also mutual influences on the artistic field. The West was entering Japan, beginning a new period of changes, which were captured in painting and its different schools. We must not forget that the French country was usually the leading force in politics or social aspects among others. So it's unquestionable the important link between Japan and France as of today.

1. Introducción

Para los occidentales, y más concretamente para los europeos, Japón siempre ha sido un paraje exótico situado en el otro extremo del mundo, y así lo ha sido desde los últimos siglos, es decir, desde que tenemos constancia de su descubrimiento y existencia. Ya sea tal vez por su lejanía o por su cultura tan diferente de la europea, esta tierra no ha dejado de ser sujeto de admiración, más concretamente de admiración por lo desconocido. Este rasgo es muy característico del movimiento cultural llamado Romanticismo, que se originó en Europa a finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX y que tuvo una importante repercusión en Francia. La evasión a un lugar recóndito,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

lejano, exótico era lo que buscaban muchos autores románticos. Estos lugares a los que intentaban escapar eran diversos, desde España e Italia, con una cultura diferente de la francesa incluso siendo países vecinos, a los lejanos China y Japón, siendo idealizados posiblemente debido al desconocimiento de todo lo relacionado con ambos territorios.

El contacto entre Europa y Japón tuvo lugar de forma tardía, si bien hubo algunos acercamientos por parte de la comunidad cristiana europea en Japón, comerciantes europeos que arribaban a las costas japonesas, e incluso la ya célebre Embajada Keichō, que llegó a tierras españolas hace cuatro siglos. Pero, a pesar de todo, Japón seguía inmerso en una política de aislamiento con respecto al mundo exterior. Dicha política de aislamiento llegó a su fin con la implantación del régimen Meiji en 1868, lo cual supuso la apertura de Japón al resto del mundo.

Uno de los países europeos que gozó de una relación con Japón desde los primeros años de su apertura al mundo fue Francia. En Europa, Francia ya era por aquel entonces un modelo de inspiración en diferentes artes, como la literatura y la pintura. Sus grandes artistas eran reconocidos en toda Europa, así como sus costumbres y otros aspectos relacionados con la sociedad francesa. Por tanto es de esperar que Japón, en su búsqueda de la ciencia y tecnología europeas, es decir, del progreso, pusiera sus ojos en el país galo y se interesara además en sus artes.

Como fruto de esta relación, surgió en algunos autores japoneses el interés de estudiar la cultura francesa y algunos de sus movimientos artísticos. Es por ello que nos centraremos concretamente en dos campos en los que se produjo una influencia entre ambas naciones: la literatura y la pintura. Por tanto haremos un breve recorrido entre los diferentes autores nipones y franceses en los que hubo una clara inclinación hacia el país del otro.

2. Literatura

2.1. El haiku y su influencia sobre Francia

Podemos afirmar que el haiku es la forma poética por excelencia de la literatura japonesa. Es muy característica y fácilmente reconocible. Sin embargo dicha forma poética difiere, en muchos aspectos, del tipo de poesía visto hasta entonces en Europa. El haiku consta de tres versos, de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Solo con esta característica tan particular podemos observar la enorme diferencia que hay entre el haiku y las formas poéticas europeas, donde predominaban formas de varios versos, de siete e incluso doce sílabas, entre otras formas. Debido a la brevedad del haiku, el autor debía expresar un sentimiento en pocas palabras, es decir, que fuera breve e intenso. Fernando Rodríguez-Izquierdo, pionero en el estudio del haiku en España, afirma que *«el haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. […] Se concreta en una imagen hondamente sentida en un momento de iluminación»* (1994:22). Por lo tanto, el autor se convertía en un artista al tener que buscar las palabras adecuadas para expresar dicha imagen, una labor que no era nada fácil.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Cuando Japón por fin se abrió al mundo con el comienzo de la era Meiji, fueron muchos los que llevaron a cabo la tarea de dar a conocer un poco todo lo relacionado con Japón. Muchos autores occidentales escribieron sobre el tema y se aventuraron a realizar las primeras traducciones. Entre ellos podemos citar a W. G. Aston, Basil Hall Chamberlain o Lafcadio Hearn, entre muchos otros. Pronto empezó a florecer el interés por el país nipón en Occidente. Como consecuencia, entre los círculos literarios muchos eruditos se interesaron por la poesía japonesa y, más concretamente, por el haiku.

En Francia autores como Jules Renard, Julien Vocance e incluso Verlaine, este último de forma más alejada del haiku tradicional, cosecharon este género, a pesar de las diferencias que existían respecto al haiku japonés y al haiku de elaboración francesa. El francés Paul-Louis Couchoud fue un pionero en el tema, publicando a principios del siglo XX varias obras donde recoge los haikus de los más célebres autores japoneses. Su amigo y autor Julien Vocance, durante la primera Guerra Mundial, expone su visión de la guerra en forma de haikus que, según Couchoud, *«méritent d'être placés à côté des modèles japonais comme une estampe de chez nous est mise parfois en pendant d'une estampe de là-bas»* (1910?:133).

> *«Dans un trou du sol, la nuit,*
> *en face d'une armée immense,*
> *deux hommes»* (1906 :134).

Como podemos apreciar, este ejemplo de haiku "a la francesa" tiene algunos rasgos que lo hacen distinto del haiku japonés. El más llamativo de todos es la distribución de las sílabas en los tres versos. En el haiku japonés, como ya se ha mencionado, nos encontramos ante tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, mientras que en este haiku francés en concreto los versos se componen de siete, siete y dos sílabas. Por supuesto este tipo de distribución no es una regla general, ya que encontraremos haikus escritos en francés con una distribución silábica de diversa índole. Esto se debe a los problemas fonéticos, morfológicos, sintácticos y semánticos propios de la lengua francesa a los que debe enfrentarse un autor francés a la hora de componer haikus en dicha lengua.

Pero la creación de un haiku no solo supone un problema en lengua francesa. Los occidentales tendemos a pensar en un conjunto, en el todo, tenemos una mentalidad más constructiva, mientras que los japoneses se limitan al detalle, a lo minimalista, a las pequeñas diferencias. Es algo que hemos heredado debido a ambas culturas, diferentes en muchos aspectos. Y a causa de esta herencia que nos caracteriza a los occidentales, es más difícil para nosotros componer un haiku en nuestra lengua materna, ya que tenemos que hacer el esfuerzo de pensar en un solo sentimiento, un solo momento instantáneo, y no caer en la descripción conjunta del todo, algo que siempre se ha hecho en poesía.

Sin embargo la traducción de haikus desde la lengua japonesa también supone un reto para el propio traductor. Siempre se dice que para poder disfrutar una obra en todo su esplendor hay que leerla (en el caso de la literatura) en su versión original. Pero para aquellos que no puedan, existen las traducciones. A pesar de ello, el mundo que rodea a las traducciones siempre ha sido muy polémico, debido a las posibles pérdidas que puede sufrir un texto desde la lengua original hasta la lengua de destino. Además,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

teniendo en cuenta que la poesía japonesa va al mínimo detalle y que, en el caso del haiku, tiene que sugerir todo un sentimiento en diecisiete sílabas, todo esto hace que sea inevitable la pérdida de parte del contenido al traducir un haiku en otra lengua, lo cual hace que algunos autores lleguen a pensar que *«la poesía japonesa no se puede comunicar adecuadamente en ningún idioma occidental»* (D. Keene; 1969:43).

Son diversos los problemas que se encuentra un traductor a la hora de traducir un haiku, como puede ser el hecho de que no siempre hay correspondencia poética entre el vocabulario japonés y el de la lengua de destino. Podemos encontrar palabras en japonés que no tengan una traducción, por ejemplo, en francés al tratarse de una palabra muy concreta que sólo exista en la lengua japonesa, ya sea debido a su cultura como a cuestiones propias de la lengua.

Otra dificultad sería el efecto que producen los sonidos armónicos en las dos lenguas, ya que al tener diferentes timbres armónicos, el efecto que produce en japonés a veces no es el mismo que en la lengua de destino, por lo tanto se pierde ese efecto sonoro característico del japonés.

Igualmente, otro de los problemas a los que debe enfrentarse el traductor es al hecho de que, al tratarse de dos lenguas diferentes, son también dos culturas diferentes, y más aún cuando la lengua de destino es una lengua occidental. En ambos países hay distintas tradiciones poéticas. Por ejemplo, podemos encontrar en un haiku japonés la palabra "*hana*" (flor) y casi de forma instantánea un japonés pensará en la flor de cerezo, tan característica de Japón. Sin embargo, si un occidental lee la palabra "flor" a través de una traducción del texto original, no se le ocurriría pensar en una flor en concreto, mucho menos en la flor de cerezo. Como vemos, en japonés muchas palabras tienen una gran carga semántica.

Finalmente uno de los mayores problemas en la labor de un traductor tiene que ver con cuestiones fonéticas, morfológicas, sintácticas y semánticas. El japonés es una lengua muy distinta de cualquier lengua occidental, ya que no tiene los mismos orígenes europeos que el inglés, el francés o el español, entre otros. Por tanto sigue unas reglas gramaticales diferentes, al igual que también tiene un sistema fonético diferente. Igualmente no tiene un abecedario como al que estamos acostumbrados en Occidente, sino más bien un silabario, una especie de abecedario compuesto de sílabas, como su nombre indica. Tiene cinco vocales, al igual que el español. Sin embargo esta cifra queda muy por debajo del francés, cuyo sistema fonético se compone de dieciséis vocales. Podemos apreciar que hay un sinfín de diferencias en torno a la lengua a la hora de traducir un haiku. Con todo, muchos autores occidentales elaboran traducciones de calidad donde, de una forma u otra, logran superar estas barreras (F. Rodríguez-Izquierdo, 1994).

2.2. Otras formas literarias con influencia japonesa

Con la llegada de una nueva era en 1868, la era Meiji, llegó la apertura de Japón al resto del mundo, y con ello, el interés hacia este país por parte de Occidente. Fueron muchos los que viajaron hacia estas tierras, desconocidas hasta entonces, para descu-

brir el nuevo mundo que se les ofrecía. Algunos viajaban hasta allí con intenciones comerciales, otros por el placer de conocer estos parajes envueltos en un halo de misterio, y otros para aprender de sus técnicas y su progreso llevado a cabo hasta entonces, entre muchos otros.

Un buen número de artistas europeos y americanos viajaron hasta las costas japonesas en busca de conocimiento. Entre ellos se encontraban pintores, escritores, músicos, en resumen, autores de diversas artes. Uno de ellos fue el francés Pierre Loti, escritor del siglo XIX y XX y marinero, lo que le permitió viajar a diversos países asiáticos, entre ellos Japón. Su obra se compone de tres novelas, donde el tema central era la vida en Japón, siendo la más célebre *Madame Crysanthème*, escrita en 1887. Dicha obra, lejos de tener un valor literario propiamente dicho, debe considerarse como una serie de observaciones, su propia visión del país y el cambio que este sufrió entre el siglo XIX y el XX, su proceso de occidentalización.

Loti fue en general muy crítico con la sociedad japonesa. Cabe mencionar que, antes de arribar a Japón, tenía ya un ideal establecido sobre el país nipón. Por tanto el choque con la sociedad japonesa le produjo un sentimiento de decepción, lo que dio origen a una fuerte crítica respecto a ella. Criticó muy duramente a la mujer japonesa, tachándola de dócil, sin carácter, casi sin alma, una persona que ríe por amabilidad o por costumbre, incluso en las peores situaciones. Su visión de Japón roza incluso el racismo, dando a entender la superioridad de Occidente sobre Oriente. Sin embargo no deja de aparecer la imagen del místico Japón, debido al ideal que tenía previo a su llegada.

En general su visión expresada en las descripciones es bastante realista. A pesar de que su punto de vista es muy crítico y negativo – podría ser a que no terminó de entender muy bien todo lo que Japón le ofrecía –, su testimonio supone otro punto de vista en contraste con las obras que critican y alaban a Japón, podría decirse que Loti expone en su obra la "cara oculta" de Japón.

También dentro del marco literario y, más concretamente, de la novela, encontramos ciertas similitudes entre obras cuya fecha de creación distan siglos la una de la otra. Es el caso de *Genji monogatari* (*La historia de Genji*) y *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*), de Murasaki Shikibu y Marcel Proust respectivamente. La primera data alrededor del año 1000 y la segunda del 1913-1927. Es sorprendente ver como estas dos obras, que pueden parecer tan dispares a simple vista, se asemejan tanto. Ambas obras comparten ciertas similitudes, como por ejemplo en la técnica. Pero sobre todo lo que más llama la atención dentro de este sorprendente caso son las semejanzas entre los temas tratados. Sin duda el gran tema que abordan es *«el esplendor y decadencia de una sociedad aristocrática»* (D. Keene; 1969:96). En ambas es el protagonista quien habla de la sociedad que le ha tocado vivir, su hipocresía, y por ello la critica como un mero espectador. Paralelo a esta dura crítica encontramos también cierto interés en el paso del tiempo, reflejado a lo largo de toda la obra, y sus efectos en la sociedad. A través de los ojos del protagonista vemos cómo van evolucionado los personajes con el paso del tiempo, como acaban siendo unos personajes en los que predominan la falsedad y la astucia, que están dispuestos a hacer cualquier cosa para poder abrirse paso entre la sociedad aristocrática. Este tema en concreto estaba por entonces muy de moda en

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Francia gracias al movimiento literario llamado Realismo, en el que el protagonista de orígenes modestos, pero muy astuto, decide abrirse paso hasta la aristocracia cueste lo que cueste. Es un curioso parecido entre la obra de Shikibu y Proust que no debe dejar de ser analizado en futuras investigaciones en el ámbito literario.

3. Pintura

3.1. La influencia del *ukiyo-e* en artistas franceses

Para poder hablar de la influencia que el arte nipón tuvo en Francia, así como en Europa, primero tenemos que volver a hacer referencia al año 1868. Este año supuso un cambio, una nueva era en Japón: el comienzo de la era Meiji. Pero no solo conllevó un cambio de gobierno, sino que también significó que Japón abriera sus puertas a la cultura occidental, lo que supuso el fin de varios siglos de aislamiento. Por fin Japón se daría a conocer al resto del mundo, por fin el mundo conocería las maravillas que este país encerraba con tanto recelo. Es por esto que la aparición de Japón en las exposiciones universales tuvo tanto éxito.

Hasta 1868 se habían hecho pinturas con tintes occidentales, pero solo abordaban temas religiosos, más concretamente temas cristianos. Esto se debe a la importante influencia que hubo por parte de los misioneros cristianos llegados a Japón en el siglo XVI. Sin embargo, años más tarde, los mismos cristianos sufrirían una persecución y acoso por parte de los japoneses y de su gobierno, que promovieron un rechazo absoluto hacia la religión cristiana. Fue entonces cuando Japón se aisló por completo hasta la llegada de la era Meiji.

Pero antes de 1868, con la llegada al poder de Tokugawa Ieyasu a finales del siglo XVI, varios artistas de la clase media empezaron a pintar escenas del día a día, la vida de la gente común. Este fue el origen de la pintura *ukiyo-e*. Se trataba de unas pinturas en forma de grabados en madera que representaban escenas cotidianas del pueblo, de la vida real. *«Líneas agudas, como alambres, y delicadas tonalidades de color impresas profundamente en el papel»* (F. García; 1990:183-185) son dos de las características que definen este arte. Dentro de este estilo y su temática aparentemente cotidiana, predominan casi siempre las figuras de bellas mujeres, actores de teatro kabuki y escenas de paisajes, que están relacionados igualmente con la vida del pueblo.

Más tarde, ya floreciendo el Impresionismo en Francia, en la exposición universal de París en 1867 Japón tuvo un lugar entre los numerosos países que participaron. A pesar de que los grabados japoneses no eran el producto que exponían, pronto se hicieron famosos y suscitaron el interés de varios artistas impresionistas. Estos mismos aceptaron este estilo, ya que suponía por entonces un nuevo campo de visión.

En Europa se utilizaba la técnica de la perspectiva, es decir, *«se establece un punto de vista fijo desde el que se examina una parte concreta del espacio de tres dimensiones»* (F. García; 1990:187). De igual forma se recurre al juego de luces y sombras para crear estas tres dimensiones. Sin embargo, con la llegada del *ukiyo-e*, surge una

nueva forma de observar el objeto: *«Esta escuela sugirió el modo de mirar al objeto desde arriba para dar la impresión del espacio; indicó cómo representar el espacio en una dirección diagonal para pintar la profundidad, sin necesidad de recurrir a la técnica de la perspectiva»* (F. García; 1990:187). Otra de las características de esta escuela de las que los impresionistas bebieron fue el hecho de que se podía centrar la atención en el objeto principal y que el resto es prescindible.

Fueron muchos artistas franceses, como Edouard Manet, Edgar Dégas o Paul Cézanne, entre otros, quienes intentaron poner en práctica esta técnica tan característica de Japón. Para muchos de entre ellos fue Katsushika Hokusai quien les influenció en mayor medida. Hokusai fue uno de los grandes artistas que cosecharon su éxito gracias al *ukiyo-e*. Fue conocido a nivel internacional por obras como *36 vistas del Monte Fuji* (fig. 1). Representaba a la perfección el espacio y el movimiento. Por eso no es de extrañar que fuera una figura de influencia en Europa.

Otra de las características que influyó en artistas europeos fue el uso de colores fríos para planos en perspectivas y gradación del color según la primacía, así como ciertos efectos de transparencia. Artistas como Claude Monet y Renoir, entre otros, plasmaron esta técnica en algunas de sus obras (fig. 2). Monet, probablemente inspirado y fascinado por la visión del monte Fuji en diferentes condiciones medioambientales y diferentes momentos del día, trabajo llevado a cabo por Hokusai, creó una serie de obras en las que queda reflejada dicha influencia. El ejemplo más claro es la fachada de la *Catedral de Rouen*, la cual la pintó el artista francés en diferentes momentos del día, por lo tanto con diferentes tonos de luz. Otro ejemplo es su serie de pinturas inspiradas en almiares, que pinta tanto en diferentes momentos del día como en diferentes épocas del año. Esta serie en concreto tiene una profunda relación con las *36 vistas del Monte Fuji*, ya que podemos ver el claro parecido entre algunas pinturas de Hokusai y Monet. En resumen, todas estas técnicas de la perspectiva, el uso de colores según el plano, así como el uso del espacio, influyeron en la obra de muchos artistas europeos, no solo franceses.





Figuras 1 y 2: Izquierda, Katsushika Hokusai: *El Monte Fuji visto a través de las olas,* Museo Nacional de Tokio (imagen extraída de F. García; 1990:186). Derecha, Claude Monet: *La señora Monet en traje japonés,* Museum of Fine Arts, Boston, 1876 (imagen extraída de F. García; 1990:187).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3.2. La polémica llegada de Occidente a Japón

En los comienzos del periodo Meiji, la situación en el panorama artístico era bastante confusa. Con la llegada de Occidente y sus diferentes movimientos artísticos surgieron dos tendencias. Por un lado estaban los defensores acérrimos de todo lo proveniente de Occidente. Deseaban conocer todos los estilos y técnicas desconocidos hasta entonces. Por otra parte, ya que estos círculos artísticos aceptaban incondicionalmente el estilo occidental, esto produjo un rechazo de lo tradicional, del arte propiamente japonés entre estos artistas japoneses, lo que significó el origen de otra tendencia: aceptaban la llegada del arte occidental, sin duda era una renovación de la propia tradición, pero sin abandonar sus raíces, sus técnicas y estilo que venían practicando desde hace siglos. Finalmente la tendencia revolucionaria acabó por dominar en el Japón artístico. No cabe duda que 1868 fue un año a partir del cual una nueva ola de cambios llegó y sacudió Japón.

Debido al irrefrenable deseo de aceptar y absorber todo el arte proveniente de Occidente, surgieron varias escuelas, así como movimientos artísticos (F. García; 1990:194-199), que defendían y promovían la conservación del arte tradicional japonés, al igual que su renovación adaptando las técnicas y estilos europeos, es decir, logrando una fusión entre el arte japonés y el arte occidental.

Pero nuevamente hubo una separación de intereses entre los círculos artísticos japoneses. Volvieron a aparecer los defensores de la pintura occidental en el arte japonés –artistas japoneses que aprendían las técnicas y temas de Occidente–, y en contraposición a ellos, los defensores del arte tradicional japonés, que buscaban preservar su propia técnica y estilo adaptándola, eso sí, al estilo occidental. Es por ello que surgieron en Japón dos escuelas, cada una siguiendo una de estas tendencias: la pintura moderna de estilo japonés (*nihon-ga*) y la pintura moderna de estilo occidental (*yo-ga*). Es esta última la que nos interesa en el presente trabajo, por lo que a continuación hablaremos de ella.

3.2.1. *Yo-ga*. cuando Occidente se fusionó con Oriente

Con la llegada del periodo Meiji y la consecuente apertura de Japón al exterior, muchos artistas nipones decidieron viajar a Europa para conocer las diferentes artes y sus técnicas que allí se elaboraban. A la vuelta a Japón de muchos de ellos, después de haber estudiado y adquirido estas técnicas en el ámbito de la pintura, llegaron a fundar una Escuela de Bellas Artes y a organizar exposiciones dedicadas a la difusión del arte occidental.

De entre muchos de estos pintores destaca, entre otros, Asai Tadashi, discípulo del italiano Antonio Fontanesi, invitado a Japón para enseñar pintura de estilo occidental y que tuvo una gran influencia en un grupo de alumnos suyos. Tadashi fue uno de los pintores que viajó hasta Europa para estudiar el arte occidental. Concretamente estuvo dos años en París y sus alrededores. Si bien se fue de Japón influenciado artísticamente por Fontanesi, a su regreso se podía notar que había adquirido aún más técnicas occidentales, *«su paleta se había enriquecido»* (F. García; 1990:205). Fue una figura importante en el panorama artístico de Japón de influencia occidental.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

A su vez hubo también pintores japoneses que viajaron a Alemania, Reino Unido y Holanda, entre otros países. Pero sin duda el autor más importante de esta escuela fue Kuroda Seiki. Al igual que Tadashi, viajó a París. Allí permaneció durante 10 años estudiando la pintura occidental impresionista, ya que por entonces era el Impresionismo el movimiento artístico que más destacaba no solo en Francia, sino en varios países europeos. Al ver algunas de sus obras como *Muchacha leyendo un libro*, *Maiko* o *A orillas del lago* podemos apreciar claramente el rumbo impresionista que tomó su pincelada. Supo muy bien plasmar el juego de luces y sombras, así como usar acertadamente los colores de cada plano, usando tonos fríos y cálidos. Otro de los colores que más usaba era el morado. Usaba todo tipo de tonalidades de este color para crear diferentes efectos, como las sombras. Pero esta técnica no es nueva. No es pura casualidad que Monet, uno de los grandes impresionistas de Francia, también haya usado este color con la misma intención. Si nos fijamos en la serie de la *Catedral de Rouen* que pintó el artista francés, en ella también usa diferentes tonalidades de morado para crear las sombras, que variaban según el momento del día y la inclinación del sol. Como podemos ver, Kuroda Seiki consiguió una lograda fusión entre el arte occidental –más concretamente el Impresionismo– y el arte japonés, hasta tal punto que, si contemplamos algunas de sus obras, no podríamos saber con exactitud si se trata de una obra de autor occidental u oriental. Fue uno de los artistas japoneses que tuvo una mayor influencia occidental en su pintura, y a su vez, uno de los grandes impulsores de la pintura occidental en Japón, trayendo el Impresionismo hasta los círculos artísticos nipones.

Pero al hablar de pintura *yo-ga* no podemos dejar a un lado a otro de los pesos pesados de esta escuela pictórica. Entre los artistas pertenecientes al grupo *Hakuba-kai*, grupo caracterizado por el realismo de sus figuras haciendo uso de una técnica impresionista y del que Kuroda Seiki fue uno de los fundadores, sobresalió la figura de Fujishima Takeji. Su grado de fusión del arte occidental y japonés es tan alto que se le ha llegado a comparar con artistas de la talla de Joaquín Sorolla[1]. Igual que los artistas anteriormente mencionados, también viajó a Europa, donde pasó unos años entre París y Roma aprendiendo la técnica y el estilo occidental. Su pintura también llegó a ser impresionista, además en ella *«se aprecia un deseo de expresar su contacto inmediato y vivo con la realidad»* (F. García; 1990:206). A su regreso a Japón continuó sirviéndose de esta técnica, llegando a ser uno de los mayores representantes del estilo occidental en la pintura *yo-ga*.

Hacia el final del periodo Meiji hubo varios intentos por parte del gobierno de unificar ambas tendencias (pintura tradicional japonesa y pintura occidental japonesa) en diversas exposiciones, pero no dio sus frutos esta iniciativa. Sin embargo poco a poco fueron cada vez más los que empezaron a expresarse a sí mismos en sus obras, rompiendo con las reglas que hasta entonces habían marcado una época, ansiaban la libertad en sus obras. Esto dio paso al final de la era Meiji a que muchos artistas se decidieran a seguir este camino.

1. Fernando García Gutiérrez expone que ambos artistas estudiaron pintura en París y Roma, lo que pudo dar lugar a las asombrosas coincidencias en el estilo de ambos pintores, siendo la más sorprendente el uso de la luz, siempre presente en sus obras (1990:206).

Finalmente podemos decir que el periodo Meiji supuso un cambio radical en el ámbito de la pintura en Japón que conllevaría una ruptura con el arte tradicional visto hasta entonces. Fue la elección de un camino en el que no había vuelta atrás. Por un lado, el arte de estilo occidental terminó por asentarse definitivamente en Japón y fue evolucionando. Por otro lado, el arte de estilo tradicional adoptó las nuevas técnicas occidentales que se venían practicando en Japón, es decir, se renovó por completo. De esta forma desaparecieron las principales diferencias que existían entre ambas tendencias, abriendo paso, después de siglos de aislamiento, a una nueva época de cambios.

Bibliografía

COUCHOUD, Paul-Louis (1910?), *Sages et poètes d'Asie*. París, Calmann-Lèvy.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (1990), *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir.

HANE, Mikiso (2007), *Breve historia de Japón*. Madrid, Alianza Editorial.

KEENE, Donald (1969), *La literatura japonesa*. México, Fondo de Cultura Económica.

LAMBOURNE, Lionel (2007), *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres, Phaidon.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando (1994), *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, Poesía Hiperión.

TERRÓN BARBOSA, Lourdes (2011), "Itinerarios e imágenes del viaje a Japón de Pierre Loti". En: *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 479-490.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Gastronomía japonesa en la ciudad de Sevilla desde la perspectiva de la hibridación cultural

Manuela Cabeza Flores,
Marta Fernández Martínez,
Iván Sanjuán Fernández
Universidad de Sevilla

Palabras clave: gastronomía, hibridación cultural, globalización alimentaria.

Resumen: Determinadas gastronomías se han expandido por el mundo como la gastronomía japonesa, mientras que otras gastronomías no caminan más allá de sus fronteras, por lo que nuestro tema de investigación se centra en la expansión de la gastronomía japonesa en Sevilla. Abordamos este tema desde el planteamiento de la hibridación gastronómica, es decir, de la fusión entre platos sevillanos y japoneses desde dos perspectivas diferentes: cómo utiliza la comida fusión de restaurantes sevillanos a la gastronomía japonesa y cómo utiliza la comida japonesa implantada en la ciudad de Sevilla, elementos propios de la gastronomía mediterránea, adaptándose a los gustos locales. Estamos, por tanto ante un panorama donde se entremezclan principalmente dos motivos por los que la gastronomía japonesa ha tenido éxito en su expansión. Por un lado, la búsqueda del placer gastronómico y por otro lado, la búsqueda de la *comida sana*. Ambos motivos se enmarcan dentro de un contexto de globalización alimentaria que se implanta de forma diferenciada en el mundo, por lo que tratamos de hacer una comparativa de la comida japonesa entre las ciudades de Sevilla y Berlín.

Key words: gastronomy, cultural hybridisation, culinary globalization.

Abstract: Certain cuisines have expanded worldwide such as the Japanese cuisines, whilst others have not extended beyond their borders, therefore the subject of our investigation will be focused in the expansion of the Japanese gastronomy in Seville. We will approach this subject from the perspective of gastronomic hybridisation, that is, the fusion between sevillian and japanese dishes, with two different perspectives: how fusion cooking sevillian restaurants use japanese gastronomy and how the japanese food restaurants already implanted in Seville use elements of the mediterranean gastronomy to adapt to local taste. We are looking at a scenario in which the two main reasons of the success of the expansion of Japanese gastronomy mix. On one hand, the search for gastronomic pleasure, and on the other the search of healthy food. Both are framed within the context of the culinary globalisation that is being implemented in different ways worldwide, for which we are trying to make a comparative study of the Japanese cuisines found in the cities of Berlin and Seville.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1. Introducción

Los comportamientos relativos a la comida pueden ser los más flexibles y, al mismo tiempo, arraigados de todos los hábitos. Así el ser humano, dispone de un territorio de pertenencia en el que se da una gastronomía determinada, lo cual es un marcador muy importante de su identidad. Pero, por otro lado, el ser humano también tiene la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

capacidad de comer alimentos de otras regiones del mundo, lo cual se practica muy a menudo en la actual sociedad globalizada. Ir a otra ciudad y probar su gastronomía o ir a restaurantes chinos, italianos, japoneses, americanos o griegos es algo cada vez más cotidiano y llega a formar parte del individuo actuando como marcadores de su identidad.

Lo que llama especialmente nuestra atención es que determinadas gastronomías se han expandido por el mundo, mientras que otras gastronomías no caminan más allá de sus fronteras. Nuestro tema de investigación se centra en la expansión de la gastronomía japonesa en Sevilla. Quisimos abordar este tema desde el planteamiento de la hibridación gastronómica, es decir, de la fusión entre platos sevillanos y japoneses desde dos perspectivas diferentes: cómo utiliza la comida fusión de restaurantes sevillanos a la gastronomía japonesa y cómo utiliza la comida japonesa implantada en la ciudad de Sevilla elementos propios de la gastronomía mediterránea, adaptándose a los gustos locales.

Una forma de importar la gastronomía japonesa en Sevilla ha sido la presentación de ésta a través de las conocidas tapas andaluzas. También contemplamos cómo en la carta de los restaurantes etiquetados como japoneses, no encontramos gastronomía japonesa auténtica, sino una adaptación, como podría ser el sushi de jamón ibérico, que cada vez es más popular. En este sentido, cabe destacar que la comida japonesa que se consume en Occidente se basa en una combinación de estereotipos, dando como resultado el sushi como plato totémico[1]. Probablemente, el plato totémico en Japón no será el sushi, pero por su fácil adaptación y/o vistosidad, en Occidente, es de los platos japoneses más apreciados. Aquí hay que distinguir entre sushi y gastronomía japonesa, que se separan en el imaginario mundial. Según reflejan las encuestas y entrevistas llevadas a cabo en nuestra investigación, hay una separación de ambas y una evolución y expansión por separado influenciada por múltiples condicionantes.

2. Razones del éxito en la expansión de la gastronomía japonesa

Para explicar dónde radica el éxito de la expansión de la cocina nipona sobre otras cocinas del mundo, partimos de la idea de popularidad que en nuestros días se le atribuye a dicha cocina, y cómo ha sido capaz de imponerse a otras tantas de una forma tan destacada.

Una de las razones ha podido ser la tecnología propia de Japón. Hablamos de un lugar con una amplia experiencia en el sector tecnológico y en la exportación de alta tecnología de calidad, lo que nos dirige hacia una idealización no sólo del producto sino también del productor y su cultura y esto rodea e impregna la imagen que tenemos de la gastronomía japonesa. Este ideal de modernidad hace que Japón sea un país

1. Concepto elaborado por Calvo (1982) para describir el plato a veces llamado "típico", "propio", "regional" en el que se reconoce un grupo. Forma parte del nexo social de las reuniones de cualquier diáspora por lo general, o se conoce a ésta también por el plato.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

dispuesto para la comercialización exterior, ejemplo a seguir por muchos aspirantes al mercado global, lo cual está relacionado con esa imagen deseable de la cultura japonesa, es el ideal de la modernidad ligado a lo japonés, lo que atrae el interés de los forasteros**.** Japón es una centralidad dentro de Oriente, podríamos denominarla un Occidente dentro de Oriente, lo cual lo posiciona en un lugar privilegiado e idealizado como cultura dominante principalmente en su entorno, pero como notoria en el resto del globo, es decir, forma parte de las élites ecuménicas del mundo, y por lo tanto como tal es percibida por el resto. Esto le otorga probablemente la facultad de partir de un diálogo igualado Oriente-Occidente y esa mezcla de cercanía y exotismo va directamente relacionada con las élites y la búsqueda de una diferenciación del resto. Y a su vez, la élite como objetivo de nuestros tiempos.

La búsqueda del exotismo, junto con el ideal de modernidad asociado al Japón, también ha conseguido mantener y entremezclar a la perfección otra imagen tradicional de su cultura, donde han sabido conservar sus valores del pasado, manteniendo un ideal de pureza igualmente muy valorado en la actualidad. Y claro, en este caso hablamos de un otro muy alejado y exótico, pero ¿qué es lo que lo hace diferente del resto de imaginarios orientales? ¿Por qué se impone actualmente a otras gastronomías como la China? Bajo nuestra consideración esto se debe a su relación con el elitismo porque siempre se ha visto como una gastronomía exótica a la que accedían ciertas élites occidentales y hoy su expansión es casi universal, goza de un gran prestigio internacional y se emplea muy a menudo en la cocina fusión.

La cocina nipona tiene la etiqueta de exótica, lo cual la hace elevarla a un estatus superior, quizás por su lejanía y aislamiento geográfico. Pero si tenemos en cuenta este parámetro, también hubieran proliferado otras comidas que se merecen de igual forma el distintivo de exótica, como podría ser la senegalesa, la chilena…

Según Claude Fischler (2010), entre las características del ser humano, encontramos su naturaleza omnívora, lo cual le hace estar en búsqueda continua de la diversidad en la alimentación, experimentando sustancias alimenticias nuevas (*neofilia*). Un 15% de nuestros encuestados respondió que una de las razones que les lleva a consumir gastronomía japonesa es por su variedad y una de las cocineras japonesas entrevistadas también señaló esta característica de la comida japonesa como atracción para los clientes. Es por ello que la búsqueda de la diversidad, del *otro* en la alimentación le lleva a una búsqueda del exotismo. En este caso, la comida japonesa representa un icono en esa búsqueda del exotismo, ya que Occidente sometió a Oriente a una *orientalización* (finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX), dando como resultado una exotización que está vigente hasta nuestros días.

A grandes rasgos, el exotismo es una valoración positiva de los otros, de ciertos elementos del extranjero. Y normalmente, es una etiqueta construida desde Occidente, concretamente por los elitistas occidentales. Así encontramos comidas que no son elitistas, como son las comidas etiquetadas como *extranjeras* o de *inmigrantes*. Y las comidas pasan de *exóticas* a *de inmigrantes* (Montero; 2010) o viceversa con gran facilidad. Así tenemos que, por ejemplo, la yuca es un alimento *de inmigrantes* y el sushi es un alimento exótico.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Existe *una estética de lo diverso* (Segalen; 1989), que se concretiza en tomar lo diverso como exótico, tendiendo a homogeneizar lo exótico y lo diverso. Lo exótico, por tanto, es una categoría que se ha homogeneizado, es decir, si extrapolamos este término a la gastronomía, tenemos que la gastronomía etiquetada como exótica, dentro de ésta se agrupan diferentes comidas del mundo que funcionan como una sola. Dentro de las comidas exóticas, situamos a la comida procedente de los países asiáticos, denominándola "oriental", y dentro de ésta encontramos a la comida japonesa. Estas tres categorías (comida exótica; oriental/asiática; japonesa), a menudo se confunden, dándose cabida unas en otras, de manera que se mezclan comidas procedentes de varios países asiáticos bajo un mismo espacio.

En nuestro trabajo de campo aparece algo más que se podría relacionar con la búsqueda de lo diverso. Un 60% de los encuestados señalan el sabor como una de las razones por las que consumen gastronomía japonesa. Puede que tenga que ver con el cambio de la concepción de los sentidos en la comida, de lo visual al sabor. Dicen por el sabor, pero no explican qué tipo de sabor. Suponemos entonces estas dos vertientes: porque es un sabor nuevo, porque es un sabor rico, acentuado.

Cuando preguntamos por qué tiene éxito la gastronomía japonesa a un cocinero que fusiona comida japonesa con otras comidas nos dijo*: «tú no sabes lo que te vas a encontrar, tú lo pruebas y de repente encuentras sabores que jamás has probado y el que actúa primero es tu cerebro, tu mente está en un vaivén… Y ahí comienza todo».* Aparte de la narrativa cuasi poética de esta sensación, lo que aquí conviene destacar es esa búsqueda de lo nuevo, y más que la búsqueda el encuentro de una sensación nueva que no pasa desapercibida.

Otro de los datos importantes extraídos de las encuestas, en cuanto a las razones por las que los encuestados consumen comida japonesa, es que además de por su sabor y porque sea diferente, lo hacen porque es sana. Esa imagen de comida saludable, también ha sido determinante para nuestro estudio. Si en nuestros días Mc Donalds, Nestlé, Bimbo, etc. son capaces de venderse como saludables, qué podemos esperar de aquellas gastronomías saludables y tradicionales bajas en grasas, como es el caso de la japonesa. Lo simbólicamente sano o perjudicial para la salud

> *«es fruto de una conciencia colectiva fragmentada, inducida por los medios de comunicación de masas. El conocimiento público del riesgo a veces no es el conocimiento experto, sino profano, carente de reconocimiento social. Pero las imágenes y símbolos ecológicos no tienen una certidumbre intrínseca, sino que son percibidos, construidos y mediatizados culturalmente»* (Beck; 1999:41).

De esta manera, disminuye la confianza en los propios conocimientos: se recurre con mayor frecuencia a la opinión pública y el papel de los medios de comunicación se vuelve central.

Esa preocupación por alimentarse de forma sana es propia de la modernidad. A partir de los años setenta se institucionalizó el movimiento ecologista y junto a él se propagó el vegetarianismo en los países occidentales. Junto con el proceso de globalización, productos como la salsa de soja pueden ser encontrados en los comercios,

hogares y cocinas de todo el mundo. De esta manera podríamos afirmar que la comida sana está de moda, lo cual es un reclamo para el cliente.

También encontramos que la gastronomía muchas veces no va acompañada de la calidad ni de la autenticidad con la que se vende. Ocurre por ejemplo con el foie de pato o con el *tataki* de atún. De ello podemos discernir que el individuo globalizado busca en el plato la tendencia, lo que a través de los medios de comunicación ha aprendido como algo francés o japonés, sin plantearse si lo es realmente. Ello va ligado a la sociedad del consumo. Consumimos muchas veces por comentarlo entre nuestro círculo social, ya que la comida ha estado desde hace mucho tiempo relacionada con el estatus. Por ello, puede que uno de los motivos en los que resida el éxito de la expansión de la gastronomía japonesa, sea que es un producto de consumo que obedece totalmente a la lógica capitalista globalizada. Actúa como una marca. Ello más aún lo podemos constatar en el sushi. Es una imagen a la que todo el mundo quiere acceder para estar "a la última".

Lo que puede explorarse a través de la lógica comercial es el hecho de que los restaurantes se plantean como lugares de sueño, o por lo menos idealizados, que permiten el conocimiento de la cultura del otro por medio de su gastronomía y ser parte de un proceso en el que la diversidad se ha vuelto un valor positivo y un marcador de estatus. La cultura es inmovilizada y puesta en escena como algo natural de una comunidad, grupo, territorio o país, algo que Hannerz (1992), había sugerido abandonar ya que lo que existe es un flujo cultural constante manipulado por el tiempo y el espacio. Esta evolución es un proceso complejo de hibridación que podríamos tratar de resumir como la adaptación de un proceso productivo local, en base a un imaginario global y adaptado en un entorno característico con un objetivo productivo basado en el beneficio económico como guía del proceso.

Otro aspecto que puede contribuir a la expansión de esta gastronomía, de manera más funcional que ideal, sería la versatilidad que posee la gastronomía japonesa para adaptarse a multitud de factores determinantes en la expansión de dicha cultura alimentaria como son: sabores, técnicas, utensilios, ingredientes y principalmente el fácil sincretismo con los productos autóctonos. Esto no le hace perder unos rasgos identitarios muy marcados por aquellos foráneos que la degustan, es decir, que si rebozáramos un rollo de sushi lo seguiríamos llamando comida japonesa, y que en ningún caso serían aceptados como tales por cualquier japonés que se precie o si habláramos con un americano del denominado *California Roll* (rollo de sushi relleno de aguacate) este lo identificará como comida japonesa, pero si habláramos con un japonés la cosa cambiaría bastante[2], de hecho como su propio nombre lo identifica es una variante del sushi que se empezó a elaborar en California para tratar de sortear el rechazo que producía el consumo de pescado crudo.

2. Este aspecto merecería otro campo de estudio, que ya está siendo valorado por investigaciones orientalistas del Mediterráneo, cómo la cultura retorna y llega de nuevo a ser interpretada como propia, incluso puede ser más valorada en algunos aspectos que la autóctona, debido a la visión etnocéntrica de lo occidental.

La mayoría de cocineros japoneses instalados en Sevilla nos habla sobre la facilidad a la hora de encontrar ingredientes para cocinar comida japonesa, sobre todo, por la cercanía del mar. Estos ingredientes no son los mismos que en Japón y son de menor calidad, pero permiten hacer comida japonesa.

3. Culturas híbridas, identidades híbridas, gastronomías híbridas

No es lo mismo comer en un restaurante japonés en Sevilla que comer en otro restaurante japonés en Berlín, Londres o Buenos Aires. La gastronomía en Sevilla es rica en productos frescos y es tradicional, aunque se está abriendo a la comida de fusión, de forma que mezcla lo tradicional y lo nuevo. Entre estas nuevas tendencias situamos a la gastronomía japonesa, lo cual podría llevar a una hibridación en la nueva gastronomía sevillana, por un lado, y también encontramos cómo la gastronomía japonesa en Sevilla también se hibrida con la gastronomía local, dando como resultado platos adaptados a los gustos locales.

Néstor García Canclini (1997) propone principalmente la perspectiva de la hibridación entre lo nuevo y lo tradicional. Los elementos (productos, estética, formas de cocinar, utensilios…) de la gastronomía japonesa supondrían "lo nuevo" en algunos restaurantes sevillanos identificados como sevillanos. Suelen ser restaurantes de estilo cosmopolita, pero está ocurriendo también en bares y restaurantes tradicionales que buscan darle un aire nuevo a su carta, con lo que podemos degustar en un mismo espacio *tataki* de atún y solomillo al whisky.

En los restaurantes japoneses instaurados en Sevilla ocurre un proceso parecido, adaptan su carta a la demanda occidental, alejándose de la auténtica gastronomía japonesa. Estamos por tanto ante una noción que propone Bhabha (1997) sobre la hibridación y que reinterpreta García Canclini (1997) que sería la relación existente en la modernidad entre identidades hegemónicas y populares. En este caso, la identidad japonesa trasladada a Occidente está asistiendo a un proceso de hegemonización, más concretamente su gastronomía (tomemos de ejemplo el sushi) y en nuestra propuesta se hibridaría con una cultura popular como es la sevillana. Así por ejemplo en nuestro trabajo de campo encontramos, en un restaurante que fusiona comida japonesa con comida andaluza, que en la carta aparecían lagrimitas o croquetas. La cocinera nos explicó que esto lo hacían así para que el cliente entendiera mejor los platos, aunque estuvieran cocinados de manera japonesa.

La alimentación propia de la modernidad puede ser también la búsqueda de gastronomía extranjera o algunas de las formas de alimentación habitualmente representadas como tradicionales, que son apropiadas, reconfiguradas y resignificadas por la actividad empresarial estructurada, según modos de organización que se vinculan a algunos procesos globales contemporáneos que estructuran el sector de servicios (Ferreira De Almeida; 2003:1). Esto creemos que sucede con la gastronomía japonesa: es la búsqueda de gastronomía extranjera, pero que a la vez consideramos como tradicional (de Japón). La reconfiguramos y el resultado es una hibridación gastronómica.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Arjun Appadurai (1996), establece una relación directa con las culturas híbridas. El auge de la globalización ha hecho que exista una conexión intercultural entre los países, no existen barreras para conocer la cultura del otro e incluso llegar a implantar ciertas costumbres a nuestra forma de vivir. La modernidad desbordada, cuyos dos principales ejes son los medios de comunicación y los movimientos migratorios, transforma la visión que tenemos del otro y de nosotros mismos, donde la imaginación se ha tornado en un hecho social y colectivo, es decir, que pasa de ser una característica del individuo al colectivo, ya que se nos dirige de alguna manera a generar un imaginario específico, el cual nos condiciona y nos agrupa. Esto no quiere decir que nos anule totalmente como individuos, los grupos adaptan y alteran las percepciones a sus intereses, es decir, lo interiorizamos.

La fácil adaptación de los marcadores identitarios, la versatilidad de la gastronomía japonesa, su sencillez, su riqueza en ingredientes, su rapidez y su adaptabilidad, la convierten en maleable facilitando su inserción.

4. Comparar el modelo alimentario japonés en Sevilla *versus* el modelo alimentario japonés en Berlín

Según lecturas y aproximaciones al hecho de la gastronomía japonesa fuera de sus fronteras, comprobamos que existían similitudes pero también grandes diferencias entre el modelo alimentario japonés en una ciudad y el mismo en otra ciudad diferente. Esta curiosidad, y principalmente el hecho de que dos compañeros del grupo iban a seguir estudiando antropología en Berlín, nos llevó a plantearnos la utilización de este método comparativo en el proceso de investigación. No es el método comparativo como tal propiciando la búsqueda de semejanzas y leyes universales. Sólo queríamos contrastar las conclusiones extraídas de nuestro trabajo de campo en la ciudad de Sevilla con las semejanzas y diferencias que íbamos a encontrar de este mismo modelo alimentario en otra ciudad, en este caso, Berlín.

La comparación entre ambas ciudades fue dificultosa, ya que nos encontrábamos ante muy diversos y complejos contextos. Berlín no es una capital al uso, todo lo contrario, no hay nada más que analizar su reciente historia para ver cómo se ha configurado desde la caída del muro defininiéndose como una *multiciudad*. Y muchos aspectos de las diferencias encontradas sobre la gastronomía nipona en ambas ciudades van de la mano de dichas diferencias, es decir, que si Berlín es multicultural, esto se refleja en su gastronomía. Un ejemplo muy claro, para que pueda visualizarse este detalle, lo encontramos en la observación participante del restaurante *Omoni.* Allí conocimos una nueva variedad de sushi, muy popular en dicho restaurante, que se denomina “Kopenhagener sushi”, el cual hace referencia a la calle donde se ubica el restaurante. Extrapolando este dato a la ciudad de Sevilla sería impensable encontrar en la carta por ejemplo el “Sushi Santa María la Blanca”. A pesar de que la fusión o hibridación está presente en todos y cada uno de los establecimientos de gastronomía que se precien, aún en Sevilla la expansión de dicha gastronomía y lo japonés en el

imaginario colectivo suponen grandes transformaciones en contraste con Berlín. Si bien en Sevilla lo japonés puede resultar algo exótico, en Berlín, donde la variedad de restaurantes internacionales está presente en cada esquina, lo realmente exótico, según palabras de una informante, es poder encontrar un restaurante que ofrezca auténtica comida alemana.

A modo de reflexión, la fuerte presencia de gastronomías locales, como por ejemplo la gastronomía local sevillana, suponen una barrera a la entrada de otras gastronomías. Esto no quiere decir que se cierre la entrada, sino que se minimiza la influencia de ésta dentro de la oferta gastronómica existente. Partimos de la hipótesis, ya refutada, de que Alemania no posee gran variedad de materias primas, por lo tanto, su gastronomía está limitada a ciertos productos y no ostenta un gran marcador identitario que la diferencie de otras gastronomías, simplemente porque no busca la diferenciación. Su enriquecimiento está marcado por la globalización y la entrada de productos procedentes de otros paises. De esta forma el consumo de lo internacional se hace más cotidiano, entrando a formar parte del argot alimentario.

Referente a los hábitos alimentarios de la población alemana residente en Berlín, éstos no consumen mucho pescado, por lo que el mercado de tal producto está muy limitado en comparación con el que encontramos en Sevilla. Entonces, ¿a qué se debe la proliferación de restaurantes japoneses en Berlín? y ¿por qué si nos encontramos en una posición de ventaja comparativa no ocurre lo mismo en Sevilla? Es decir, ¿por qué en Sevilla no hay tanto hábito de lo japonés, si el pescado fresco es una de nuestras principales materias primas?. Existen múltiples respuestas. Una de ellas hace referencia a que la población extranjera residente en ambas ciudades es muy dispar. En Berlín residen más de 180 nacionalidades, según el instituto de estadística alemán, muchas de ellas de origen asiático. Esto no quiere decir que esta población sea la única consumidora de estos productos, cuya respuesta sería negativa, pero si es lo suficientemente numerosa para completar el porcentaje de comensales necesarios para el sustento y progreso de un establecimiento que ofrezca dicha gastronomía. Y continuando en esta esfera podríamos analizar la influencia que las diferentes culturas hacen dentro de una ciudad y la influencia que tienen atendiendo a la procedencia de las mismas y a la categorización que la sociedad hace de éstas.

En cuanto a imaginario se refiere, encontramos una ligera similitud entre ambas ciudades. El sushi sigue apareciendo como plato totémico en ambas culturas alimentarias, y como hemos dicho en casos anteriores, todo plato japonés se presta a formar parte del proceso de hibridación. Los sabores culturales van a atender a los gustos de cada ciudad, así los sabores fuerte y picante atienden más a la población alemana, y el wasabi y la soja concuerdan perfectamente con la intensidad y el pique que son muy aceptados en la gastronomía berlinesa. Según esta afirmación, ¿cuáles son los marcadores gastronómicos de Sevilla? Esta información no la hemos podido extraer de nuestra investigación, pero sí podemos dilucidar que posiblemente la gastronomía japonesa, sin contar con el sushi, esté mucho más próxima al paladar de la capital andaluza que el propio sushi.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

5. Conclusiones

Estamos asistiendo a un fenómeno gastronómico como es el de la expansión de la gastronomía japonesa en Sevilla. Un fenómeno dinámico, en proceso, por lo que nuestra investigación está incompleta, ya que se están dando cambios muy importantes en el sector hostelero de la ciudad, debido, en gran parte, a la comida japonesa, otras comidas orientales y al auge de la cocina fusión en España, que actúa en numerosas ocasiones, como reclamo de ocio en la ciudad y como marcador identitario propio de la modernidad.

Cuando comenzamos con nuestra investigación hace dos años, había muy pocos restaurantes japoneses en Sevilla. Los que existían eran de corte elitista y de coste medio-alto. Hoy encontramos cómo la oferta se ha abierto, el sushi se puede consumir ya en varios locales como comida para llevar, por lo que su coste ha descendido bastante y el público al que llega es cada vez más diverso. Incluso podemos ver restaurantes japoneses a modo de *tasca*, en Triana, comer sushi en un mercado de abastos o comprarlo en el sector de congelados.

Casi siempre, cuando la comida se exporta y se saca de su contexto habitual, asiste a transformaciones, a hibridaciones y sobre ello hay diferentes opiniones. Hay quien dice que simplemente se enriquece de otros elementos y otros observan este proceso cómo una pérdida de ese vínculo entre identidad cultural y gastronomía.

Bibliografía

APPADURAI, Arjun (1996), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*. Londres y Nueva York, Routledge.

BECK, Ulrich (1999), *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores.

CALVO, Manuel (1982), "Migration et alimentation", *Information sur les Sciences Sociales*, Vol. 21, pp. 383- 446.

FERREIRA DE ALMEIDA, M. C. (2003), "*Las Comidas Tradicionales en Tiempos de Globalización: la arepa se (trans)viste en hamburguesa"*. Colección Papeles de Trabajo, Nº 6. Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales. Universidad Central de Venezuela.

FISCHLER, Claude (2010), "Gastro-nomía y gastro-anomía. Sabiduría del cuerpo y crisis biocultural de la alimentación moderna", Gazeta de Antropología, 2010, 26 (1). Artículo 09. www.gazeta-antropologia.es/

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997), *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, junio, año/vol. III, número 005. Universidad de Colima, México.

HANNERZ, Ulf (1992), *Cultural complexity*. New York-Columbia, University Press.

MONTERO MORTOLA, Cecilia (2010), "La mesa globalizada. Estilos alimentarios interétnicos". Gazeta de Antropología, 2010, 26 (1). Artículo 20. www.gazeta-antropologia.es/

SEGALEN, Víctor (1989), *Ensayo Sobre el Exotismo: una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía.* Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El flamenco, territorio común de España y Japón

Mª Ángeles Carrasco Hidalgo
Instituto Andaluz del Flamenco

Palabras claves: Flamenco, nexo cultural, arte.

Resumen: El emblema de la cultura andaluza es el flamenco y este nos identifica como andaluces dentro y fuera de nuestra tierra. Shoji Kojima afirma que *«la fuerza interior del flamenco atrae a todo el mundo, llega a todos. Es como el espíritu, no tiene fronteras»*.

El Instituto Andaluz del Flamenco tiene por objetivos la difusión, promoción, fomento y conservación de nuestro arte más universal. Se busca la internacionalización de esta manifestación cultural consolidando su prestigio y ampliando públicos y escenarios.

En 2013 se colaboró en 25 iniciativas con un total de 90 actuaciones organizadas en países de todo el globo. Y, por supuesto, en Japón.

Los datos exponen la oportunidad (artística y económica) que supone la difusión del flamenco en Japón, tanto por su potencial de público afición, como porque este es joven, lo que conlleva una garantía de futuro (actualmente unos 100.000 aficionados repartidos entre las academias de danza existentes en Japón). La Consejería de Educación, Cultura y Deporte no dudó en llevar la campaña *Flamenco Soy* al *Festival de Verano de Tokio*. El objetivo de esta campaña fue felizmente logrado: el flamenco fue incluido por la UNESCO en la Lista Representativa del patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Keywords: Flamenco, cultural connection, art.

Abstract: The symbol of Andalusian culture is flamenco and that it identifies us as Andalusians within and beyond borders. Shoji Kojima says that *«the inner strength of flamenco attracts everybody, reaches everyone. It is like the spirit, it has no borders»*.

The Andalusian Institute of Flamenco is aimed at the spread, promotion, enhancement and conservation of our most universal art. Among its guidelines is the internationalisation of this cultural manifestation consolidating its prestige and to get to more audiences and stages.

This target was reflected in 2013 on 25 activities. It was a total of 90 performances organised around the world And, of course, in Japan.

The data shows the opportunity (artistic and economic) of the spread of flamenco in Japan, because of its potential and young audience, which means a future guarantee. (actually 100,000 fans in dance schools in Japan). The Department of Education, Culture and Sports did not have a doubt in bringing the campaign *Flamenco Soy* to the *Tokyo Summer Festival*. The target of this campaign was happily met: flamenco was included by UNESCO on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity.

1. Introducción

Nada parece a priori tan lejano como Japón y Andalucía. Sevilla y Tokyo están separados por 13.023 kilómetros, 18 horas y media de avión. Pero hay algo que no sabe de fronteras, de distancias o de idiomas: la cultura. Nadie se podrá asombrar si se afirma que el emblema de la cultura andaluza es el flamenco, y que este nos identifica como andaluces dentro y fuera de nuestra tierra. Algo tiene el agua cuando la bendicen,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

afirma el refrán. Y algo tiene el flamenco cuando alguien como Shoji Kojima afirma que *«la fuerza interior del flamenco atrae a todo el mundo, llega a todos. Es como el espíritu, no tiene fronteras»*.

Japón y España mantienen desde antaño un vínculo cultural y emocional que se materializa en no pocas iniciativas y hechos. Por ejemplo, hace justo 400 años, en 1614, una delegación del emperador japonés llegó desde Sanlúcar de Barrameda a Coria del Río, donde muchos de ellos hicieron de esa tierra su hogar. Otro ejemplo: la Escuela de Idiomas de Tokio imparte cursos de lengua española desde hace 117 años; y hace 17 eran 18 las universidades con departamento de español y entre 115 y 140 centros de enseñanzas superiores impartían nuestro idioma como segunda lengua. Y viceversa: centros como la Universidad de Salamanca crearon el Centro Cultural Hispano-Japonés. Y la Asociación de Estudios Japoneses en España (AEJE) realiza una intensa labor de encuentro con Japón. Todo ello, sin duda, ha hecho posible que el vínculo entre ambas naciones, entre ambas culturas, se incremente año tras año en una progresión geométrica. El interés, se puede decir sin temor a equivocarnos, es mutuo.

Tampoco nos equivocaremos si afirmamos que el flamenco es la seña de identidad cultural española con mayor presencia en Japón, país que lo atisbó cuando recién nacía el siglo XX y que siguió su evolución en vivo y en directo (gracias a artistas como La Argentina, Antonio Gades, etc.) y a las grabaciones que comenzaron a comercializarse cuando la música aún se inmortalizaba en discos de pizarra. De todo ello es muy consciente la Consejería de Educación, Cultura y Deporte y, dentro de ella, el Instituto Andaluz del Flamenco, organismo creado en 2005 para unificar todas las políticas desarrolladas por el gobierno andaluz en torno a ese arte. Cómo dedicarse a la difusión, promoción, fomento y conservación de nuestro arte más universal sin mirar con especial interés a Japón, considerado uno de los mercados internacionales más importantes del flamenco y uno de los lugares donde es más patente la admiración y la consideración que este puede suscitar. Porque culturalmente hablando, y más concretamente del flamenco, Japón es considerada hoy la segunda patria de esta manifestación artística. Esta afirmación se sustenta en datos: el informe titulado *Nota sectorial del flamenco en Japón*, realizado por La Agencia Andaluza de Promoción Exterior, EXTENDA, afirma que la mayoría de aficionados japoneses son a su vez practicantes. Podemos hablar de unos 100.000 aficionados repartidos entre las 500 academias de danza existentes en el país nipón, cifra que algunas publicaciones elevan a 650. El flamenco se aprende tanto en academias como en pequeños estudios a lo largo del país, aunque predominen en Tokio, Osaka y Nagoya. La mayoría de los alumnos son mujeres de entre 25 y 35 años (un 95%) y dedican una media de dos horas semanales. Principalmente se inscriben por hobby, y posteriormente muchos se convierten en profesionales, en varios casos tras una formación en España, y acaban abriendo sus propias academias y/o talleres.

Estos datos exponen igualmente la oportunidad (tanto artística como económica) que supone la expansión y difusión del flamenco en este país, no solo por su potencial de público afición, sino también porque este es joven, lo que conlleva una garantía de futuro.

Muchos de estos estudiantes viajan a España y, en concreto, a las grandes citas flamencas (*Bienal de Sevilla*, *Festival de Jerez*…) para tomar clases y volver a su país con nuevas técnicas que enseñar.

El balance del último *Festival de Jerez*, celebrado entre el 21 de febrero y el 8 de marzo de 2014 (inaugurado por el Ballet Shoji Kojima Flamenco con *Fatum!*, coproducido por el Instituto Andaluz del Flamenco) registró un índice medio de ocupación y participación del 91,5%. Los alumnos de sus cursos formativos procedían de 38 países, siendo Japón el primero de ellos, con un 15,93%; en segundo lugar figuró, a gran distancia, Francia, con un 8,57%. Japón siempre ha sido el país de donde han llegado más alumnos y alumnas al *Festival de Jerez*. En 2009, se situaba a la cabeza con un 15,35% del alumnado, seguido por Alemania con un 10,27%. El porcentaje ascendía en 2010 al 16,32%, ocupando de nuevo Alemania el segundo lugar con un 11,47%. En 2013 el dato bajó al 14,02%, subiendo de nuevo en 2012 al 16%, cifra que se mantuvo en 2013 y que bajó imperceptiblemente en 2014, quedando en el 15,93%. Se da la circunstancia de que este último año Alemania ha sido desbancada por Francia como segundo país en número de alumnos en el Festival. Asimismo, entre los medios de comunicación acreditados en el Festival en la pasada edición estaban presentes la Revista El Paseo y la BS Nippon TV.

Si observamos los datos de la pasada *Bienal de Flamenco de Sevilla*, celebrada en 2012, se puede observar que esta contó igualmente con la presencia del ballet Shoji Kojima Flamenco que, con un elenco mixto de bailarines japoneses y españoles, representó *La Celestina*. También se trasladaron a Sevilla periodistas japoneses para informar de un acontecimiento que, según el balance de este evento, llama, cómo no, su atención. De hecho, la Bienal puso a la venta 54.025 entradas. El 73,49% se vendió por Internet. Los países desde los que más se compraron entradas fueron, por este orden, Francia, Italia y Japón. En 2012, la Bienal de Flamenco registró en su página web 92.882 visitas de usuarios residentes en 105 países distintos. Fuera de España, los países desde donde más se visitó la web fueron Francia, Italia, Reino Unido, Estados Unidos y Japón. Japón es uno de los países que más usuarios aportó al perfil creado por la Bienal en la red social Facebook.

Por otra parte, el estudio de EXTENDA revela datos muy interesantes sobre determinados aspectos del arte jondo como industria cultural en relación con el país asiático. Este documento explica que, por ejemplo, en el sector del calzado, en general se puede observar una tendencia alcista de la importación desde 2004. En todo tipo de calzado, España se sitúa en el noveno país suministrador para el mercado japonés, mientras que en los calzados de piel (categoría en la que entran los zapatos de baile) se sitúa en el octavo lugar. Además, España es el tercer país proveedor de guitarras en Japón.

Dentro de la labor realizada por el Instituto Andaluz del Flamenco encaminada al apoyo a las industrias culturales de este arte, así como a su tejido profesional y asociativo, se tiene muy en cuenta la importancia de que pertenezca a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO y del valor que supone que represente e identifique a Andalucía en todos los rincones del mundo. Y se trabaja para favorecer su crecimiento y difusión dentro y fuera de nuestras fronteras, promoviendo una presencia que consolide su prestigio y que amplíe públicos y escenarios.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Teniendo en cuenta todo ello y los datos anteriormente expuestos, dentro de las líneas de trabajo del IAF se tiene muy en cuenta, cómo no hacerlo, a Japón, país con el que se han mantenido y se mantienen constantes colaboraciones mutuas. Esta colaboración ha sido activa y permanente, destacando la aportación de artistas de primer nivel andaluces a espectáculos realizados en Japón. En este aspecto es fundamental la colaboración mantenida con la compañía de Yoko Komatsubara, una de las principales embajadoras del flamenco en su país.

En segundo lugar cabe destacar la participación del Instituto Andaluz del Flamenco en eventos como la Primavera Flamenca de Tokio, un festival que tiene como objetivo mostrar al público japonés una amplia panorámica de las diferentes corrientes estéticas presentes en las nuevas generaciones del flamenco y consolidar el prestigio artístico de la mayor cantidad posible de artistas flamencos ante el público japonés. Farruquito, Fuensanta La Moneta, Karime Amaya o Jesús Carmona, Enrique El Extremeño, Antonio Santiago y Antonio Moya son algunos de los artistas que han actuado en esta Primavera Flamenca.

Y en tercer lugar, nuestra colaboración también se ha materializado a través de Flamenco Festival, una marca de prestigio para el flamenco en todo el mundo que, tras convertirse en una cita ineludible en ciudades como Nueva York o Londres, llegó a Asia (en concreto a Tokio y Singapur) por primera vez, llevando a Israel Galván, Antonio Canales, Jesús Carmona, Carlos Rodríguez y las compañías de Rocío Molina, Olga Pericet o Rafaela Carrasco.

En esta labor no estamos solos. El Instituto Andaluz del Flamenco no es la única institución que trabaja para que el flamenco esté en Japón. Son muchas las instituciones que apoyan este arte y cuya colaboración resulta esencial. En este punto no quisiera dejar de destacar a la Fundación Min-On, la Fundación Maruwa y a la bailaora Yoko Komatsubara y ofrecer unas breves notas sobre ellas, para así plasmar la importancia de su labor.

La gran importancia que tenía la cultura musical para Ikeda Daisaku le llevó a fundar en el año 1963 la Asociación de Conciertos Min-On, que dos años después se convertiría en Fundación. Desde entonces no ha parado de crecer, hasta convertirse en una de las organizaciones musicales más representativas de Japón. Su labor no solo incluye la organización de espectáculos, sino también la realización de actividades de intercambio cultural con grupos de todo el mundo y la realización de concursos y conciertos en escuelas, fomentando, de esta forma, la cultura musical entre los jóvenes.

El propósito de esta entidad es compartir la alegría y la emoción por medio de la música, promover la cultura musical de cada región, enriquecer la educación de los jóvenes y fomentar el arte y, por último pero no menos importante, traspasar las fronteras culturales de las naciones, las razas y los idiomas. Su programa de intercambio cultural lleva ya 45 años y se propaga en la actualidad por más de 100 países de todo el mundo, construyendo un puente de amistad internacional.

El presidente de la Fundación Min-On, Hiroyasu Kobayashi, afirma que *«la Música tiene una inmensa fuerza con la que une y amplía el círculo de la gente, atravesan-*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

do las fronteras de los pueblos y las culturas. Por medio del intercambio constante de la cultura musical, nace armonía entre la gente. Estos pequeños cristales, más tarde, harán nacer la paz en el mundo. Este es nuestro gran deseo». Deseo que, sin duda, compartimos.

La presencia del flamenco en la actividad de la Fundación Min-On se inició en 1965 con la gira que la Compañía de Rafael de Córdoba realizó por todo el país. Desde entonces han participado en sus actividades bailaores como Manolo Marín, Joaquín Cortés, Antonio Canales, Antonio Márquez, Joaquín Grilo o Marco Vargas; bailaoras como Carmen Ledesma, Ángeles Gabaldón, Pilar Astola, Lola Greco, La Toromba o La Debla; cantaores como Chano Lobato, Esperanza Fernández, Curro Fernández, Mariana Cornejo o La Susi, y guitarristas como Tomatito, Moraíto, Niño de Pura, Manuel Santiago o Juan Carlos Berlanga.

La Fundación Maruwa Fomento de Baile Español también destaca por su apoyo y fomento del flamenco. Desde su puesta en marcha en 2001, esta institución, fundada por Kanbe Sei, su presidente, junto a la colaboración artística de Yoko Komatsubara (su actual directora general) ha realizado una significativa labor en la difusión de esta manifestación cultural entre la población japonesa.

Entre sus iniciativas destacan la organización, desde 2002, del Concurso de Arte Flamenco para menores de 35 años, con el objetivo de educar a jóvenes artistas y ofrecerles la oportunidad de formarse profesionalmente en España, favoreciendo un intercambio cultural de primera magnitud. Más de veinte jóvenes japoneses han recibido las becas de este concurso y han tenido la oportunidad de estudiar en España, especialmente en Andalucía. Además, este certamen ha hecho posible que sus finalistas actúen en grandes teatros junto a artistas de nuestro país, para lo cual reciben clases de coreografía gratuitas. En suma, este festival hace realidad el intercambio cultural y artístico entre jóvenes artistas de ambos países y favorece el desarrollo del flamenco en Japón.

Igualmente destacable es su fomento de producciones escénicas de flamenco, a los que dedican 4 millones de yenes al año, y la organización de cursos desde el año 2004. En ellos han participado, entre otros, Isabel Bayón, Carmen Ledesma, El Junco, Trinidad Artíguez, María del Mar Berlanga, Cristina Hoyos o Juan Ogalla.

Pero cómo hablar de flamenco en Japón sin hablar de Yoko Komatsubara. Formada desde niña como actriz y bailarina clásica, su carrera dio un giro cuando presenció, en 1960, una actuación de la compañía de Pilar López. Decidió entonces dedicarse al flamenco, y viajó a España para estudiar con Victoria Eugenia, Paco Fernández, Enrique el Cojo, Matilde Coral o Manolo Marín.

Por su compañía y por el tablao que gestionó durante 25 años en la capital japonesa fueron pasando los principales nombres del flamenco. Por su labor de difusión del arte flamenco fue condecorada en 1977 con el Lazo de la Orden de Isabel La Católica.

En reconocimiento a la labor de las Fundaciones Min-On y Maruwa y a Yoko Komatsubara, y a su dedicación, esfuerzo, promoción y difusión del arte jondo, el Instituto Andaluz del Flamenco les rindió homenaje el pasado mes de agosto en un emocionante acto.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Una gran afición

Como he comentado anteriormente, el flamenco constituye, además de un elemento fundamental para la imagen exterior de España, un sector económico con una demanda exterior de artículos considerable, como el caso del mercado japonés. El informe de EXTENDA también hace hincapié en que la mayor afición foránea flamenca que hay hoy en día es la japonesa, la cual considera a menudo al flamenco como la música nacional española y a la que se asocian una serie de símbolos y cualidades (pasión, alegría, valentía, sentido trágico), que resultan muy familiares y atrayentes al pueblo japonés.

El baile es lo que en principio más atrae al público japonés. Destacan el aire del flamenco, el alma, el respeto, la técnica y el compás para expresar el arte, la afición, la fuerza, el sentido, el cante y la improvisación. En resumen, la capacidad para expresar los sentimientos a través del cuerpo.

Sumados todos estos ingredientes, no supone una sorpresa que el número de artistas españoles que actúan en Japón crezca cada año. Ni que también sucede al revés. No hace falta destacar la merecida fama de la que artistas como Yoko Komatsubara o Shoji Kojima gozan en España. Pero quizás es menos conocido el entusiasmo que despertó, allá por los años 90, Ryo Matsumoto "El Cigarrón de Jerez" en el Concurso Nacional de Baile por Alegrías celebrado en Cádiz. La tierra a la que representa este cante forzó al artista japonés a hacer un bis con el teatro puesto en pie.

Son ejemplos actuales de una admiración mutua que hunde sus raíces en el tiempo. Después del viaje de La Argentina, en 1932, Carlos Montoya, sobrino del genial Ramón Montoya, actuó en Japón. Kenzo Takada siguió sus pasos y transmitió el toque flamenco a Hideo Rakahashi y otros músicos jóvenes que incluso viajan a España para perfeccionar su conocimiento. Surgen entonces los primeros investigadores japoneses del flamenco, como Suzuko Kawakami o Shun Ogura.

En los años 50 abrió sus puertas en Shinjuku el Rincón Flamenco, fundado por Nanas y que hoy sigue abierto y ofreciendo únicamente este arte a sus visitantes.

En 1955 llegó a Japón la Compañía Flamenca, con los bailaores Manolo Vargas y Roberto Ximénez y Rafael Romero "El Gallina" al cante. Y fue en 1960 cuando surgió el primer boom del flamenco, con la actuación en Tokyo de la compañía de Pilar López con Antonio Gades, la Compañía de Danza Española con Alfredo Gil y Pilar de Oro y la compañía de Antonio Ruiz Soler, con el recordado Chano Lobato en su elenco.

En 1961 fue Luisillo el que llegó a tierras niponas. Al año siguiente causaba sensación la película "Los Tarantos", protagonizada por Antonio Gades y Carmen Amaya. Ese mismo año Yoko Komatsubara llega a España para estudiar baile con Victoria Eugenia, Enrique el Cojo, Matilde Coral y Paco Fernández. Yoko ingresaría en 1967 en la Compañía de Rafael de Córdova, creando su propio ballet flamenco dos años después. Sin embargo, Yoko no estaba sola. También emprendieron ese mismo viaje Yasuko Nagamine, Masami Okada, Shoji Kojima o Akio Mizusawa, incorporándose luego a compañías como la ya citada de Rafael de Córdova, la de María Rosa o en tablaos como Los Gallos de Sevilla.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En 1966 Shoji Kojima, barítono y estudiante de ópera, llega a España deslumbrado por el flamenco. Tras aprender baile español, formaría parte del Ballet Nacional y de la Compañía de Maria Rosa. Mientras, en Japón, abría el tablao El Flamenco, en el que han actuado artistas como Cristina Hoyos, José Mercé, Sara Baras, Eva Yerbabuena, Javier Barón o Milagros Mengíbar.

En los años 70, Paco de Lucía deslumbraría a los japoneses con su maestría, Kojima abriría su estudio y comenzaría a montar espectáculos, como ya hacía Yoko Komatsubara incluyendo desde entonces y hasta la actualidad a artistas como Merche Esmeralda, Chaquetón, Carmen Linares, Paco Antequera, Luis Habichuela o El Junco, entre otros.

En 1984 empieza a publicarse *Paseo flamenco*, una revista dedicada al flamenco que hoy en día sigue siendo una referencia del arte jondo en Japón.

Pero el *boom* del flamenco en Japón estaba aún por producirse. Sucedió en 1986, cuando llegó la compañía de Antonio Gades con *Carmen*. La afición ya existía antes y siguió existiendo luego. Pero Gades volvió a ser un revulsivo. Y su memoria lo sigue siendo, al igual que la de Paco de Lucía, cuyo concierto en el Budokan supuso un hito.

De esa historia, nacen nombres como los de Eiko Takahashi, por ejemplo, que ganó el premio por sevillanas en la Velá de Triana en 1983; o Atsuko Kamata, que ganó el Premio Nacional en el Concurso de Córdoba en 1995 bailando por guajiras. Ambas imparten clases en la capital japonesa, si bien Eiko mantiene su casa de Granada, donde ha dado clases de sevillanas en la academia de Mariquilla. Keiko Suzuki, quien bailó junto a Eiko y Ami en la Bienal de Sevilla de 1988, ha bailado de pareja con Antonio Canales y con Javier Barón en Tokio. Mayumi Kagita Mami estudió Danza Española en la universidad y en 2004 fue al Festival de Jerez con su obra 'Sonezaki', una tragedia japonesa, habitual en los espectáculos de Kabuki o de Bunraku, pero contada a través de la técnica del baile flamenco.

Y no sólo baile. Toshi es un cantaor japonés, casado con una española, que ha trabajado hasta en un tablao de Barcelona. También ha actuado con la cantaora japonesa Keiko Kawashima; ambos se encuentran en Sevilla actualmente. Hay que citar a Jin, el guitarrista que grabó con Toshi y que ya tiene su disco solitario. Y es que, como vaticina el guitarrista y empresario Teuro Kabaya (a quien el cineasta Paco Millán retrató en el documental *Around flamenco*), *«en diez años también tendremos dominado el cante»*. De momento, la apuesta del flamenco japonés se centra en el baile. Nada menos que siete bailaoras niponas han participado en el Concurso de Arte Flamenco de Córdoba 2004, dispuestas a demostrar que quince mil kilómetros no son nada.

El documental *Por oriente sale el sol*, de Fernando González Caballos, versa sobre el primer y único viaje a Japón de La Paquera de Jerez.

Los nombres de Yoko y Shoji están grabados en la historia del flamenco andaluz. Pero no son los únicos: también sería justo mencionar a Teuro Kabaya, apasionado guitarrista, uno de los primeros impulsores del flamenco en su país y principal empresario de este arte en Japón; Maroto Mitani, también guitarrista; Ayako Endo, quizá la primera cantaora japonesa reconocida por la afición española. Keiko Suzuki, Pepe

Shimada, Eiko Rakahashi, Enrique Sakai, La Gitana Japonesa, Ami, Ayako Endo, Shun Ogura, Chiaki Horikoshi, Mika Kato...Y todo ello, ¿por qué? ¿Qué hace que el flamenco guste al pueblo japonés? Para Yoko Komatsubara *«a los japoneses, si una cosa nos gusta, nos gusta mucho. Somos fríos y tímidos, reímos poco...Si vemos drama y alegría, pasión y ganas, nos entregamos. Tenemos normas muy estrictas y muchas cosas guardadas. Y podemos canalizarlas en el flamenco».*

El guitarrista Juan Tashiro añade: *«Había quien llegaba pensando que el flamenco significaba alegría y a las pocas lecciones lo abandonaba. Pero otros, al descubrir que el flamenco es un arte profundo, que llega hasta el corazón, se dieron cuenta de que bailando, cantando, zapateando, podían expresar muchos sentimientos que llevaban encerrados».*

Shoji Kojima afirma que *«las voces rozadas del flamenco se parecen a las de las canciones tradicionales japonesas».* Y la bailaora Yuki Onuma explica que *«cuando suba al tablao y oigo el sonido de la guitarra, me olvido de todo, se me mueven las manos, la cara, los pies... soy otra persona».*

Y sobre su práctica, Atsuko Fukuda afirmó a Alma 100 que *«lo único que hace falta en el flamenco es tener corazón y nada más».*

¿Y qué opinan los flamencos españoles? Miguel Marín, productor y promotor de *Flamenco Festival Tokyo*, indica que *«es alucinante la reacción del público, su conocimiento, su sensibilidad para captar la emoción, sus silencios. Ver esas lágrimas, esa conmoción durante las actuaciones de Sara Baras, Eva Yerbabuena o Mayte Martín, en un público que jamás aplaude en medio de una función, vale por todo el lío que supone desplazar hasta aquí a 120 artistas».*

Todo ello deja bien claro que España y Japón tienen en el flamenco un territorio común.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Interpretación de emociones expresadas a través del flamenco en japoneses

Masako Kubo
Universidad de Salamanca

Palabras clave: Flamenco, Emoción, Cultura Japonesa.

Resumen: es bien conocido que a los japoneses les atrae el flamenco. Existen más de ochocientas escuelas donde se enseña flamenco y son muchos los que aprenden no sólo el baile, sino también la guitarra y el cante. Se creó en 1990 la Asociación Nipona de Flamenco. Los artistas españoles más conocidos en este sector son invitados a Japón y para estos artistas supone un reconocimiento también en España como verdaderos representantes del flamenco actual más genuino. Esta comunicación intenta analizar las causas del auge de esta manifestación artística extranjera en Japón, buscando los elementos y factores que tanto han atraído a los japoneses, analizando si es distinto su modo de percibir y vivenciar las emociones a través del flamenco, expresiones artísticas aparentemente muy contrarias en comparación con las expresiones culturales típicamente japonesas. Las emociones son básicamente adaptaciones filogenéticas de la especie *Homo sapiens*, y en este sentido universales. Sin embargo, las emociones están moduladas por la cultura a través de la socialización y educación recibidas. Es decir, podemos esperar cierta variabilidad en la expresión y canalización de las emociones, en relación con la cultura en la que se manifiestan.

Keywords: Flamenco, Emotion, Japanese Culture.

Abstract: it is well known that the Japanese are attracted to flamenco. There are over 800 schools in Japan teaching flamenco and there are many people learning not only the dance, but also the guitar and song. The Nippon Association of Flamenco has been created in 1990. The best-known Spanish artists in this sector are invited to Japan as true representatives of the most authentic flamenco, and serving as ambassadors of Spanish culture. This article attempts to analyze the causes of the rise of this foreign artistic manifestation in Japan searching for the elements and factors that have attracted the Japanese people so much and analyzing if there is a different mode of perceiving and experiencing emotions through flamenco whose artistic expressions is apparently very contrary to the typical Japanese cultural expressions. Emotions are basically phylogenetic adaptations of the *Homo sapiens* and therefore universals, however, emotions are modulated by culture through socialization and by the education provided. Here, we can expect some variability on expression and canalization of emotions in relation to the culture in which is selected.

1. Teorías de la emoción en el arte

Para explicar las emociones, encontramos teorías universalistas y relativistas culturales. Se discute si percibimos de la misma manera el mismo acontecimiento en distintas culturas, si expresamos las mismas emociones de la misma forma. Si consideramos la expresión de las emociones en el arte, Ember (2004) sostiene que las emociones son universales, pero que sus expresiones son culturalmente diferentes,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ya que dependen de los comportamientos adquiridos y aprendidos con las creencias y los sentimientos. «*Parece que ciertas formas de arte pueden transmitir emociones de forma similar a nivel universal*» (Ember, 2004: 558). La creación y la expresión de los sentimientos son aspectos primarios del arte, la música, el baile y el folklore a nivel transcultural. Mientras que algunos de los enfoques artísticos son culturalmente universales, las formas y estilos particulares varían de una cultura a otra. Las actividades expresivas tienen un componente cultural substancial en cuanto que dependen del proceso de la socialización y aprendidos afectivamente con la ideología.

Hanna (1983) en su exploración de la comunicación de las emociones a través del baile, considera que la expresión de las emociones en música comparte propiedades con las que surgen en el habla y la danza. Aunque la autora reconoce la posibilidad de movimientos innatos, universalmente comprendidos en la danza, que se derivan de la experiencia humana común, se siente más cómoda abordando el tema desde la perspectiva del interaccionismo simbólico, enfatizando la intencionalidad del actor y los significados que emergen a través de la interacción social.

2. Expresividad en la comunicación de los japoneses

Los japoneses destacan por su peculiar forma de comunicación. Su virtud consiste en no decir claramente dando voz (言挙しない). Según el *Manyōshū*[1], «*En la tierra rica en cereales* [Japón]*, considerada como una divinidad nadie levanta la voz*.»「葦原の瑞穂の国は神ながら言挙げせぬ国」, dado que lo que se verbaliza, se convierte en realidad. Hay que tolerar sin replicar y perseverar. O bien *kotodama* (言霊), que los japoneses consideraban los espíritus contenidos en las palabras. Esto es lo que llegó a significar *sabi*; el silencio y la tranquilidad. Esta característica se refleja en la lengua japonesa: En primer lugar, la elegancia se consigue comunicando con el menor número de palabras posibles. En segundo lugar, desde tiempos muy antiguos, a través de eufemismos evitamos expresiones directas. El eufemismo junto a la ambigüedad posibilita la belleza de la lengua japonesa. Así, no es necesario decir cosas que se sobreentienden, por ejemplo sujeto y complementos. De este modo conseguimos frases de contenido más simple. A la extensión del eufemismo, se desarrolló así también la expresión honorífica, dando lugar a distintos matices: honorífico, humilde, cortés. Hay que mantener distancia o ser indirecto con los otros, sobre todo los de mayor categoría. El uso de estas expresiones tiende a producir un lenguaje estético.

La cultura japonesa respeta la armonía; tener humildad respetando al otro, admitiendo una especie de culpa que se convierte en agradecimiento y sentir que no hay excusa, sentir que no se queda tranquilo después de lo ocurrido, es decir, *mōshiwakenai* (申し訳ない) en japonés, a fin de evitar chocar frontalmente con el otro. Este deseo de armonía se reafirma por el carácter geográfico insular de aislamiento y la experiencia de una vida rural. Así, optamos por un carácter introvertido, pero que se muestra duro y arrogante con los miembros del propio grupo (paisano o *in-group*), mientras que se

1. Una colección de poesía japonesa compilada entre los siglos VII y VIII.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

muestra respeto y humildad con los extraños (forastero o *out-group*). Por ejemplo, en el karaoke, se evidencia esto con claridad en las salitas individuales y nunca en un salón público si no se trata de un concurso. Puedes cantar con los miembros de tu grupo, pero no con los de fuera. Por otra parte, sería de mala educación entrometerse en los sentimientos del otro, poniéndole en una situación incómoda al preguntarle algo que no puede contestar, o a lo que tendría que decir que "no". Así mismo, hay que expresar los propios sentimientos con cuidado (遠慮) para no afectar al interlocutor, evitando así romper la armonía. La cortesía consiste en pensar en el otro, imaginando lo que está sintiendo. En este sentido, se podría decir que los japoneses intentan ser más sensibles. Al funcionar así, nos entendemos entre nosotros sin necesidad de muchas palabras. Esto forma parte de la estética japonesa, que produce una sociedad donde hay entendimiento sin necesidad de insistir (auto asertividad, 自己主張).

Este modo de comunicación, también afecta al gusto musical japonés, que permite entender mejor la música melancólica o triste. Este sentimiento de tristeza es valorado en la sociedad japonesa, a la que importa más la armonía, mostrando compasión por los otros, evitando romper la armonía y neutralizando los sentimientos de envidia o celos. En consecuencia, la expresión abierta de las emociones en Japón, constituye una fricción con los demás. Como los japoneses piensan que no es correcto expresar las emociones abiertamente, se enfadan intentando pasivamente ocultar la impresión de enfado. Así en psicología se distingue el enfado pasivo, precisamente el tipo de enfado japonés, del agresivo. En este sentido, el *hikikomori*, se puede entender como un síndrome cultural (CBS, Kleinman, 1988) que constituye un grave problema social en Japón y que se podría entender como una expresión pasiva del enfado, que se vuelve contra uno mismo. Los japoneses parecen necesitar una forma mejor de expresar su intimidad. Según Hunter y Whitten (1976), «*un sistema de expresión funciona en cierto modo como medio de comunicación. Lo importante es que ese sistema permita liberar tensiones emocionales, proporcionando alivio al individuo*». Por esta razón, cuando los japoneses descubrieron el flamenco, encontraron en él un método magnífico para conseguir expresar sus emociones de forma artística. Esta forma de liberar emociones a través del flamenco, se puede confirmar a través del bailaor Greco: «*El español [...] En lo que canta expone todo el abismo o la exaltación de su alma. Todas las emociones y conflictos de su vida cotidiana quedan expresados. [...] de sentir todo lo que es la vida en sus sentimientos [...] se demuestra abiertamente.*» (Greco, 1985:373).

La música puede generar alteraciones psicofisiológicas en nuestro organismo: alteraciones del pulso, ritmo cardíaco, respiración, presión sanguínea, etc. Además de los cambios que son automáticamente producidos en nuestro Sistema Nervioso Autónomo (SNA), algunos experimentos han mostrado que la música genera cambios en el estado de ánimo, en la cognición y en la conducta (Kenealy, 1988; Martin, 1990). Blues y boleros mezclan contenido "depresivo" con una representación formal rítmica, pudiéndose decir algo parecido del flamenco (Adrián, Páez y Álvarez, 1996). Nakamura (2010) propone una teoría referente a los sobretonos enteros y parciales, según la cual los japoneses percibirían algo sobrenatural en los sobretonos enteros, y más emoción, simpatía e intimidad en los sobretonos parciales.

Según Krumhansl (2002), la música tiene un vínculo entre la cognición y emoción, es decir que la emoción musical se relaciona con el conocimiento de la estructura musical. Los japoneses encontramos en el flamenco las características que a continuación vamos a considerar.

3. ¿Qué percibimos? – simpatía (親近感) por las semejanzas artísticas

La simpatía constituye una de las emociones. Church confirma la universalidad de la simpatía y la estimulación de las dimensiones del afecto (Church, Katigbak, Reyes, & Jensen, 1998).

Los japoneses nos encontramos a gusto en el flamenco posiblemente por razones técnicas. En la música folklórica o tradicional japonesa no hay *métrica ternaria*. Especialmente el teatro tradicional japonés *Nōgaku* funciona en sílabas 7-5 en 8 ritmos (compás). Para Washabaugh (2005) las letras flamencas son coplas de estructura similar al *haiku*. Además, existe una complejidad rítmica, pudiéndose alargar o acortar el tiempo del ritmo. Ese tiempo impredecible, es también muy característico en flamenco. Ese continuo de respiración consigue un ritmo espiritual que se une al cuerpo (心身一如). Se produce una "suspensión" del ritmo en el flamenco, y en ese momento se da un nexo entre el espíritu, el espacio, la naturaleza, incluyendo a los espectadores. Según Koizumi (1994), el sentido rítmico de los japoneses está vinculado con los cinco sentidos básicos. Es decir, que se da más importancia a la terminación que a los comienzos. Esto se expresa a través del término japonés *yoin* (余韻), que quiere decir remanente, reverberación, lo que saborea ese final. Yuasa (1999:266) explica que en ese tiempo se respeta el «*ahora; el presente que consigue comunicar eternamente*» con el significado zen. Así el jaleo, la presencia de los instrumentos, sonido por sonido, se interiorizan en el artista. Según Kanze (2008) la música de *Nō,* actúa directamente como fenómeno en sí mismo. Con su ritmo, la música *Nō* expresa la respiración de los seres, y las sensaciones del ritmo enlazan con la vida, introduciéndonos así en el fluido de un tiempo mágico y misterioso que se ha liberado de la realidad. En la música *Nōgaku* esa complejidad del ritmo y la expresión del espíritu forman un todo unido e inseparable. Podemos observar una cierta semejanza entre las categorías *Shite* de *Nō* y el duende flamenco, así como entre *aware/yūgen* y la emoción del cante jondo. Según Greco (1985:374), «*para el español "flamenco" es poseer el Duende, que es ese misterioso elemento ingénito a quienes "sienten" todo y tienen la capacidad de transmitirlo, y por tanto ser "sentidos"*». Tanto el flamenco como *Nō*, consiguen la mágica vinculación entre cuerpo y espíritu alcanzando una profunda emocionalidad. La clave para entrar en contacto con este núcleo trascendental de la emoción es la sinceridad. Cuando el cantaor se deja llevar por una sinceridad (el duende), se vuelve radicalmente hacia su propio interior, ensimismándose (Washabaugh, 2005).

Otra semejanza que identificamos en el flamenco en comparación con la canción folklórica japonesa en general es la de cantar con voz natural, pero incorporando cier-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tas alteraciones tales como son el *kobushi* japonés o el quejío flamenco. Se transmite en ambos casos con facilidad a través de la intensidad (énfasis) en la vocal donde se producen (incluye) las alteraciones (quejío o *kobushi*).

Noya (2004) ha señalado que el tono melancólico del *cante jondo* y las figuras de la coreografía flamenca presentan semejanzas con algunas muestras del arte folklórico o tradicional japonés. En el caso del *Nō*, los zapateados se producen con firmeza, manteniendo la cadera estática y con movimientos claros que alternan momentos estáticos con otros dinámicos. Los movimientos de flamenco al buscar un contacto con la tierra tratan de alcanzar una búsqueda interior hacia uno mismo, como una forma de expresar la intimidad más profunda hacia el interior en vez de expresarla hacia fuera, interiorizando todos los sentimientos hacia dentro aunque el público se percate de ello. En realidad se trata de llegar a sentir uno mismo en conexión a través de un diálogo que conecta con el universo. Los artistas japoneses tienen una disciplina en sus actuaciones, que se observa incluso en las clases. Se percibe seriedad y serenidad en las actuaciones, tanto mayor cuanto más tradicional es el arte. Aparentemente parecen no expresar nada pero en realidad, se trataría de enfrentar contra uno mismo los sentimientos personales en el universo. Conecta esta característica artística con el budismo y la filosofía zen de búsqueda de uno mismo.

4. Percepción acústica en los japoneses

El japonés en sus orígenes, no tenía escritura. La música tradicional japonesa tampoco disponía de partitura. A su vez, el flamenco tampoco tenía partitura hasta hace poco.

> «[...] *los ritmos musicales que se tocan de oído implican probablemente otros sentidos, la vista, el olfato, etc., puesto que la memoria de un sentido se almacena en otro: la del tacto en el sonido, la del oído en el gusto, la de la vista en el sonido*» (Serematakis, 1994:216).

En la cultura japonesa se escucha atentamente todo. Asimismo, la cultura japonesa está impregnada de un cierto animismo, es decir, la concepción de que en todo lo natural hay un espíritu y los humanos formamos parte de esa naturaleza espiritual. Escuchamos los sonidos de los insectos y percibimos la naturaleza, y así se entiende por qué la lengua japonesa dispone de una gran variedad de sonidos onomatopéyicos y miméticos. Por esta razón, llegamos a expresar el sonido musical al tararear, lo que nos conduce a la interesante teoría que explica el diferente uso del hemisferio cerebral en los japoneses.

Según los experimentos de Tsunoda (1978), los japoneses procesan en el hemisferio izquierdo los sonidos de la música japonesa en vez de hacerlo en el hemisferio derecho, que es el cerebro musical, como el resto de personas. En consecuencia, al procesar la música japonesa como un idioma, los japoneses también expresan la música con vocales y letras. Tsunoda también afirma que los cerebros de los que hablan japonés

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

como lengua materna son más emocionales. Por otra parte, según Reuter-Lorenz y Davidson (1981) el hemisferio cerebral izquierdo es el soporte del optimismo, mientras que el derecho es el de la preocupación. En conclusión, según estas investigaciones, podríamos plantear que los japoneses utilizan más el cerebro izquierdo necesitando de alguna forma la intervención de la música clásica que proporcionaría equilibrio y facilitaría el sentimiento melancólico, la tristeza y la preocupación.

Esto se confirma en Mitchell (1994), quien considera al flamenco como una especie de teatro de culpa y victimización, y no como un espectáculo de pasión liberadora, dado que el flamenco está impregnado de ideas victimizadoras y emociones inmovilizadoras, que expresan preocupación y un cierto carácter depresivo. Kawakami (2013) confirma que la música triste induce una emoción positiva, ya que la emoción que nos surge al escuchar la música es un sentimiento vicario.

Ya hemos visto el caso de los *hikikomori*, síndrome cultural de aislamiento social, en la sociedad japonesa. Noriuchi y Kikuchi (2013) descubrieron que los cerebros de los escolares en época de exámenes muestran un predominio de actividad en el hemisferio izquierdo. Cuando terminan el período de estudio, se recuperan el equilibrio entre ambos lados. En conclusión, los niños que siempre estudian para superar sus exámenes forzando la memorización, sufren un cierto desequilibrio de los hemisferios cerebrales con consecuencias patológicas. Esto explicaría el aumento epidemiológico de los casos de *hikikomori*, autoagresión, y otras patologías asociadas.

5. Interpretación de la expresividad japonesa

A pesar de que los japoneses son emotivos, la sociedad no permite su expresividad. Podríamos explicar que el flamenco facilitaría al hablante de lengua japonesa como idioma materno la posibilidad de acceder a sus emociones más profundas consiguiendo exteriorizarlas al mismo tiempo. Esta atracción por el flamenco se explicaría también por su semejanza con la música tradicional japonesa y forma de entender el arte, que nos facilita la existencia y consigue un sentimiento de bienestar vital.

Bibliografía

ADRIÁN, José A., PÁEZ, Darío y Javier ÁLVAREZ (1996), "Art, emotion and cognition: Vygotskian and current approaches to musical induction and changes in mood, and cognitive complexization", Psicothema, Vol. 8, nº 1, pp. 107-118.

CHURCH, A., KATIGBAK, M. S., REYES, J. A. S., & JENSEN, S. M. (1998), "Language and organisation of Filipino emotion concepts: Comparing emotion concepts and dimensions across cultures", Cognition and Emotion, 12(1), pp. 63-92.

EMBER, Carol R., EMBER, Melvin y Peter N. PEREGRINE (2004), *Antropología 10*ª Edición. Madrid, Pearson Educación, S.A.

GRECO, José (1985), "La seguidilla gitana: Un ensayo sociológico y literario by José Mercado", Hispanic Review, Vol. 53, No. 3 (Summer), pp. 373-376.

HANNA, Judith Lynne (1983), *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*. Austin and London, University of Texas Press.

HUNTER, David E. y P. WHITTEN (1981), *Enciclopedia de Antropología*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, S.A.

KANZE, Hisao (2008), *Kokoro yo kokoro ni tsutauru hana*. Kadokawa gakugei shuppan.

KAWAKAMI, Ai, et al. (2013), "Sad music induces pleasant emotion", Frontiers in Psychology. www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3682130/ [fecha de consulta: 20 de marzo de 2014]

KENEALY, P. (1988), "Validation of a music mood induction procedure: some preliminary findings", Cognition and Emotion, 2 (1), pp. 41-48.

KLEINMAN, Arthur. (1988), *The Illness Narratives*. New York, Basic Books.

KOIZUMI, Fumio (1994), *Nihon no oto. Sekai no nakano nihon ongaku*. Tokyo, Heibonsha.

KOJIMA, N., KINOSHITA, M. y H. TŌNO (1995), *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshū 8 - Manyōshū 3*. Tokyo, Shōgakkan.

KRUMHANSL, Carol L. (2002), "Music: A link between cognition and emotion" (Literature Review), Current Directions in Psychological Science, 11(2), pp. 45-50.

MARTIN, M. (1990), "On induction of mood", Clinical Psych. Rev., Vol. 10, pp. 669-697.

MITCHELL, Timothy (1994), *Flamenco Deep Song*, New Haven, Yale University Press.

NAKAMURA, Akikazu (2010), *Baion*. Tokyo, Shunjyūsha.

NORIUCHI, Madoka & KIKUCHI, Yoshiaki (2013), "Yōikusha no ikujikōdō wo sasaeru shinkêkiban", Sêshin shinkêgaku zasshi, 115(6), pp.630-634.

NOYA, Javier (2004), *"La imagen de España en Japón",* Real Instituto Elcano.

REUTER-LORENZ, P., & DAVIDSON, R. J. (1981), "Differential contributions of the two cerebral hemispheres to the perception of happy and sad faces", Neuropsychologia, Vol. 19, N. 4, pp. 609-613.

SEREMATAKIS, C. Nadia (1994), "The Memory of the Senses: Historical Perception, Commensal Exchange and Modernity". En: *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Nueva York, Routledge, pp. 214-229.

TSUNODA, Tadanobu (1990), Nō no hakken. Tokyo, Taishūkan shoten.

WASHABAUGH, William (2005), *Flamenco: Pasión, política y cultura popular*. Barcelona, Paidós Ibérica.

YUASA, Jyōji (1999), *Jinsê no nakaba*. Keio University Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Gonzalo Jiménez de la Espada y su labor como traductor y japonólogo en el primer tercio del siglo XX

José Pazó Espinosa
Universidad Autónoma de Madrid

Palabras clave: Gonzalo Jiménez de la Espada, cuentos japoneses, Japón Meiji.

Resumen: Gonzalo Jiménez de la Espada enseñó español en Japón durante la era Meiji. Trabajó como docente en la *Tokio Gaikokugo Gakko*, origen de la actual *Tokio Gaikokugo Daigaku*, y desempeñó una labor de traductor de obras sobre Japón como el *Bushido*, los *Cuentos del Japón Viejo* y las *Leyendas y Narraciones Japonesas*, publicadas por Hasegawa en Tokio en forma de *chirimen-bon* hace ahora cien años, y de las que acaba de salir una edición publicada en España por la editorial Langre. Asimismo, discutimos otras traducciones de las que solo se han conservado fragmentos, como la de *Things Japanese*, de Basil Hall Chmaberlain.

Keywords: Gonzalo Jiménez de la Espada, Japanese Fairy Tales, Meiji Japan.

Abstract: Gonzalo Jiménez de la Espada taught Spanish Language and Literature in Japan during the Meiji *jidai*. He worked at the Tokyo Gaikokugo Gakko, the seed of the present Tokyo Gaikokugo Daigaku. He also developed an activity as translator of works on Japan, as the *Bushido*, *Cuentos del Japón Viejo* and *Leyendas y Narraciones Japonesas*, published originally by Hasegawa as *chirimen-bon* one hundred years ago and recently edited by the Spanish publishing company Langre. We also discuss other translations partially conserved as that of *Things Japanese*, by Basil H. Chamberlain.

1. El profesor

Empezaremos con una semblanza que de él hizo Kasai Shizuo en su libro de 1929 *Supeingo Shogakuki* (*Crónica de un pionero del hispanismo*):

> *«El profesor Espada era licenciado por la Universidad de Madrid. Y era de la misma generación que las más destacadas figuras de las letras españolas de entonces: el filósofo Miguel de Unamuno; el dramaturgo Jacinto Benavente; el novelista Pío Baroja; el ensayista Azorín y otros. Yo no sé con exactitud si el profesor Espada tenía contactos directos personales con estos literatos, pero lo cierto es que cada vez que se publicaba un nuevo libro de estos escritores, hacía que se lo mandasen desde España para que lo leyese. El profesor Nagata, que había recibido sus lecciones siendo alumno suyo en las aulas, al terminar la carrera se hizo profesor de nuestra facultad y empezó a dedicarse en seguida a los estudios de la literatura española. Contaba por supuesto con un excelente talento literario, pero creo que el motivo inmediato para dedicarse a la literatura debía ser que había oído directamente por la boca del profesor Espada las nuevas tendencias de las letras españolas.*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Pero, yo, recién ingresado en la facultad, no pude recibir del profesor Espada más que las primerísimas lecciones de la lengua española, muy lejos todavía de familiarizarme con las letras españolas.[1]*»* (1962:47).

Gonzalo Jiménez de la Espada nació en Salamanca en 1874, por circunstancias relativamente accidentales, ya que su familia vivía entonces en Madrid. Su padre, Marcos Jiménez de la Espada, naturalista, se había casado en 1973 con Ana Fernández de León viuda de origen salmantino. Marcos había vuelto en 1865 a Madrid de un viaje como miembro de la Comisión Científica del Pacífico, expedición que duró tres años. En ella, desempeñó labores de naturalista herpetólogo, aunque después se dedicó a la zoología, la geografía, la antropología y la historia.

Gonzalo estudió de niño en Madrid, en la Institución Libre de Enseñanza, núcleo del regeneracionismo español. Gonzalo fue uno de los miembros de la segunda promoción de la ILE, uno de los "hijos" de Giner, como éste gustaba referirse a ellos. A esa misma generación, inmediatamente anterior a la de José Ortega y Gasset, pertenecieron también Julián Besteiro, Pere Corominas, Antonio y Manuel Machado, Domingo Barnés y José Castillejo, entre otros.

Tras el bachillerato en la Institución Libre de Enseñanza, Gonzalo estudió Filosofía y Letras en la facultad de la Universidad de Madrid. Su primer interés fue la pedagogía y las lenguas. Escribió crítica de libros franceses e ingleses de psicología y pedagogía, e hizo varias traducciones de estas lenguas publicadas en la editorial Daniel Jorro en 1906 y 1907 (Almazán, 2009). Fue nombrado responsable de la sección "Educación" de la prestigiosa revista *La Lectura. Revista de Ciencias y Artes*. Como afición, le gustaba la montaña y llevó a cabo la primera ascensión de la que hay testimonio fotográfico al pico Almanzor junto con Manuel González de Amezúa, Nicolas Achúcarro y José Ontañón el 10 de abril de 1903. Por esos años se casó con Isabel Suárez, y poco después nació en Madrid su primer hijo, Eduardo. Gonzalo participó esos años en las colonias de verano que organizaba la Institución Libre de Enseñanza como profesor. Obtuvo también una plaza de archivero de la armada. Poco después, debió llegar a su conocimiento una plaza de profesor de español a Japón. Gonzalo se presentó y tanto la *Tokio Gaikokugo Gakko* como el Ministerio de Educación japonés lo aceptaron enseguida.

Tras un viaje por barco a través del Canal de Suez, India y Filipinas llegó la familia a Japón en septiembre de 1907. Pronto se instalaron en el barrio de Akasaka (赤坂, "La cuesta roja"). Comenzaron a pasar los veranos, en el pueblo de Hota (保田), en aquel entonces una pequeña aldea marinera de la bahía de Tokio. Gonzalo comenzó sus labores docentes en la escuela.

La escuela oficial de Idiomas de Tokio (*Tōkyō gaikokugo gakko*, 東京外国語学校, llamada comúnmente *Tokyo Gaigo*) se fundó en 1897 y funcionó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, cuando se convirtió en la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio *Tōkyō Gaikokugo Daigaku*（東京外国語大学）, de forma

1. Esta cita de Kasai, así como las siguientes están traducidas por Higashitani Hidehito, a quien agradezco su amabilidad por habérmelas mandado desde Japón.

abreviada Tokio Gaidai. La segunda escuela oficial de Idiomas, la Escuela de Oficial de Idiomas de Osaka, *Osaka Gaikokugo Gakko*（大阪外国語学校）, se fundó en 1921 y allí enseñaron después otros españoles destacables, como Miguel Pizarro Zambrano, poeta y amigo íntimo de García Lorca, y familiar de María Zambrano, y José Luis Álvarez Taladriz, jurista, discípulo en Madrid de Américo Castro, hijo del primer presidente del tribunal supremo de la República y estudiante enviado a Japón a través de la Junta de Ampliación de Estudios, gracias a la intermediación de Espada, ya de vuelta en España. *Osaka Gaikokugo Gakko*, se convirtió también en *Osaka Gaikokugo Daigaku*（大阪外国語大学）.

Gonzalo Jiménez de la Espada pasó a ser en 1907 *o-yatoi gaikokujin*（お雇い外国人）civil, y uno de los pocos residentes españoles en el Japón Meiji. Los *o-yatoi gaikokujin* eran profesores, técnicos o profesionales extranjeros contratados por el gobierno Meiji para formar parte de la estructura de los organismos oficiales y a veces privados. Entre ellos, hubo algunos que sin haber sido profesores antes, desarrollaron una importante labor como educadores y japonólogos, como Basil H. Chamberlain o Lafcadio Hearn. Otros, como Víctor Holz, eran pedagogos antes de ir. Muchos eran anglosajones, y fundaron la Asiatic Society of Japan (Nihon-Asia-Kyookai) en 1872 en Yokohama.

En el Japón Meiji, Espada desempeñó una doble labor: por un lado, como hispanista, comenzó a enseñar español y literatura española en la Escuela de lenguas extranjeras de Tokio. Por otro, como interesado en Japón, llevó a cabo traducciones de obras japonesas. Algunas se publicaron en Madrid, otras en Tokio y otras quedaron inéditas.

En Japón siguió practicando senderismo y alpinismo, como hacía en la sierra de Guadarrama y en la de Gredos, y dejó constancia escrita de una ascensión al Fuji. En Tokio nació en 1908 su hija Ana y, en 1911, Ricardo. El último hijo, Mario, nació en Madrid en 1918, tras la vuelta. En Tokio, el único español al que trataba con asiduidad era el agregado militar Eduardo Herrera, quien reanudó el contacto con su hija Ana en España en los años cincuenta.

Mientras sus hijos comenzaban a dar sus primeros pasos en Japón, Gonzalo se dedicaba a la enseñanza y también a la traducción. Escribió también artículos sobre sus impresiones acerca de la educación japonesa que se publicaron en España. El primero, "Una excursión escolar en Japón" aparece en *Nuestro tiempo*, mientras que el segundo, "Gin Sekai" es publicado en la revista *La Lectura*. Almazán ha hecho un interesante análisis de los términos japoneses que aparecen en este último, que sirve para establecer una relación entre la terminología de una cultura y su difusión. En 1917 publicó en esa misma revista el artículo "El español en Japón", en el que explicaba aspectos relacionados con la docencia y con las publicaciones japonesas traducidas al español hasta ese momento.

Uno de los primeros discípulos de Espada en Japón fue Nagata Hirosada（永田寛定）(1885-1973). Nagata fue estudiante suyo los dos primeros años tras su llegada a Japón. Luego, se incorporó como colega en el departamento de español. Nagata comenzó la publicación de su traducción del Quijote en 1948 en la editorial Iwanami（岩波文庫) de Tokio. La continuó hasta su muerte llegando a traducir hasta el capítulo 44

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de la segunda parte. Le sucedió su discípulo Takahashi Masatake（高橋正武）, quien la completó en 1977. Existe otra traducción anterior completa de Aida Yu（会田由）(1903-1971) publicada en 1962 por ShobunSha（晶文社）.

Otro discípulo destacado de Gonzalo Jiménez de la Espada,（笠井　鎮夫）Kasai Shizuo, se dedicó a la enseñanza en *Tokio Gaidai* y llegó a ser director de su Biblioteca. Escribió varios métodos de español que sirvieron para popularizar la lengua. En 1962, publicó *Supeingo Shogakuki* (1962)（スペイン語初学記）(“Crónica de un pionero del hispanismo”) que ya hemos introducido y en la que habla del efecto de Espada en sus discípulos.

Un tercer discípulo suyo, Sakai Ichiro（酒井一郎）publicó en 1925 un pequeño diccionario español-japonés en la editorial Okazakiya Shoten con prólogo del propio Espada. Tiene unas 300 páginas y unos quinientos vocablos. Este diccionario abrió el paso al de Muruoka Gen, publicado en 1927 y popular hasta 1958, fecha en la que apareció el más moderno y completo de Takahashi Masatake（高橋正武）.

2. El traductor

Además de esta actividad como profesor de español, Jiménez de la Espada, o Esupada（エスパダ）, como solía firmar en Japón, llevó a cabo otra labor como traductor. Su primer trabajo fue *Bushido. El alma de Japón*, publicado por el editor madrileño Daniel Jorro en 1909. El mismo editor había publicado en 1907 *Kokoro* de Lafcadio Hearn traducido por su compañero de clase en la Institución Libre de Enseñanza, Julián Besteiro. El *Bushido* traducido por Espada incluía “Unas palabras del traductor” firmadas en Misaki en agosto de 1908, por lo que es previsible pensar que tradujera el libro al poco de llegar a Japón. El libro, escrito originalmente por Nitobe Inazo（新渡戸　稲造）(1862-1933) en inglés mientras vivía en los EE.UU. alcanzó una rápida popularidad en el mundo occidental y en Japón. Nitobe era un japonés residente en Philadelphia, convertido en cuáquero y casado con una bostoniana.

La segunda traducción de Espada es una serie de relatos fantásticos encargados por el editor (Kobunsha) de Tokio Hasegawa Takejiro（長谷川竹次郎）. Hasegawa equería dar a conocer el folklore nipón en el mundo. Este plan encajaba en otro mayor de recogida de folklore del pionero Yanagita Kunio (*Nihon mukashi banashi meii*) y luego de Keigo Seki (*Nihon mukashi banashi shusei*). Hasegawa reunió una serie de cuentos tradicionales (昔ばなし *mukashi banashi)* y encargó la traducción a diversos intelectuales extranjeros que vivían en Tokio a finales del XIX y principios del XX. De la versión inglesa se encargaron B. H. Chamberlain, T.H. James y Lafcadio Hearn. Salieron también versiones francesas, alemanas, portuguesas, holandesas, rusas y españolas. La traducción española la encargó Hasegawa a Gonzalo Jiménez de la Espada quien aparece a veces como Espada, otras en katakana エスパダ、y otras como Gonzalo J. de la Espada.

Los libros de la versión española están impresos en papel *chirimen* y se conocen en Japón como *chirimenbon*（ちりめん本）. El papel *chirimen* es un papel crespón, arrugado, lo que se lograba con varios prensados en distintas direcciones tras el graba-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

do. Su textura es casi de tejido, lo que los hacía particularmente resistentes al uso. De hecho, se anunciaban como libros "indestructibles". La técnica de grabado usada fue la *fukurotoji*（袋とじ）, en la que cada hoja se graba por un solo lado y luego se dobla por la mitad. En el lomo se cosen los bordes libres, no el canto doblado, mediante la técnica y*amatotoji*（倭とじ）que consiste en coser unos hilos de seda en dos o cuatro agujeros. El tamaño es 15 por 10 centímetros. Espada y Hasegawa reunieron los cuentos en dos series: *Cuentos del Japón viejo* y *Leyendas y narraciones japonesas*.

De la primera serie, *Cuentos del Japón viejo*, existe una edición cuasi-facsímil del año 2009, que mantiene los colores pero aumenta el tamaño, hecha por Baquero y Pazó (2008) y publicada por la editorial Langre. Las *Leyendas y narraciones japonesas* han aparecido en diciembre de 2013, siguiendo los mismos criterios, editadas esta vez por Pazó, Baquero y Almazán (en los dos casos, orden de aparición en los títulos de crédito de las ediciones de Langre). Los cuentos incluyen un epílogo (firmado por Baquero y Pazó) con datos sobre los libros y sobre Gonzalo Jiménez de la Espada; las leyendas incluyen dos prólogos (uno firmado por Pazó y Baquero y el otro por Almazán). Sobre las ediciones de estos libros conservadas en España, así como de las apariciones del cuento japonés en la literatura española, Almazán (2009) ofrece información abundante. Sobre las ediciones del editor Hasegawa y sus técnicas de edición hay también información interesante en la página web de Baxley Stamps. Los libros están ilustrados sobre todo por Eitaku Sensai（永濯鮮斎）(1843-1890), de la escuela Kano, cuyo nombre real era Shutaro Kobayashi, quizá el mejor ilustrador de la era Meiji. Otros ilustradores son Suzuki Kason（鈴木華邨）(1860-1919) y Kawabata Gyokusho（川端玉章）(1842-1914).

La finalidad de los libros de Hasegawa era doble: por un lado, promover el conocimiento de Japón y lo japonés entre los extranjeros; por otro, permitir a los japoneses el estudio de lenguas extranjeras a través de temas conocidos por ellos. Sin embargo, ninguno de estos dos objetivos se cumplió. A pesar de que se promocionaron en ferias internacionales, sus ventas fueron bastante reducidas. Las versiones españolas no se distribuyeron nunca en ningún país de habla hispana. En cuanto al mercado interno, el propio sistema de manufactura de los libros hacía que las tiradas fueran reducidas.

Un aspecto importante es que los libros de cuentos de Hasegawa, aunque basados originalmente en textos japoneses, nunca se publicaron en japonés. Este hecho tiene varias implicaciones serias para el cotejo de las distintas traducciones con respecto a su texto fuente. La primera versión en aparecer fue la inglesa, a partir de 1895, y lo hizo poco a poco. La española, sin embargo, apareció en 1914 y con todos los cuentos a la vez. Nos podemos preguntar: ¿se tradujeron las distintas versiones de un texto fuente original en japonés o se tradujeron desde la versión inglesa, la primera que vio la luz? En definitiva, ¿cuáles son las filiaciones entre las distintas versiones de las distintas lenguas? De la observación de los textos español e inglés de *Momotaro*, los indicios que proporcionan el estudio de la sintaxis y la ordenación de las ideas en los párrafos, nos lleva a la idea de que la versión española toma como referencia la versión inglesa. Sin embargo, los términos japoneses que aparecen en las dos versiones difieren, por lo que cabría la posibilidad de que existiera un texto original en japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Además de las dos traducciones comentadas, *El Bushido* y los cuentos y leyendas japoneses, recientemente han aparecido otros tres trabajos en el fondo mantenido y legado por Ana Jiménez de la Espada tras su muerte, hija de Gonzalo. El primero es una traducción incompleta de *Things japanese* (1890), de Basil Hall Chamberlain. Este libro es quizá la primera compilación general y enciclopédica de aspectos de la cultura nipona.

Basil Hall Chamberlain nació en Inglaterra en 1850. Pasó su infancia en Francia, donde aprendió francés y alemán. En 1873, viajó a Japón y allí enseñó primero en la Academia Imperial Naval de Tokio, y desde 1886 en la Universidad Imperial de Tokio. Allí comenzó a estudiar japonés y literatura japonesa, y la lengua de los aínos. Llevó a cabo la primera traducción del *Kojiki* al inglés en 1882. En 1890 publicó *Things Japanese*, que pronto se convirtió en el best-seller cultural sobre Japón. Tradujo también obras de Fukuzawa Yukichi. Fue amigo de Percival Lowell y de Lafcadio Hearn. En 1911 se mudó a Ginebra, Suiza, donde se dedicó a la traducción de literatura francesa hasta su muerte en 1935.

El libro está organizado en forma de enciclopedia, con entradas ordenadas alfabéticamente, y ha sido durante años una de las referencias indispensables de la japonología en general. Su traducción pone de manifiesto la voluntad de verter al español los libros más "punteros" sobre el Japón de la época, plan sobre el que volveremos más adelante.

La traducción conservada de Gonzalo Jiménez de la Espada corresponde aproximadamente a un 50% del texto de Chamberlain. Al tener este una estructura de entradas alfabética, las páginas conservadas revelan algo del trabajo de Espada. Por su sistema de numeración, parece que tradujo gran parte del libro linealmente, y luego lo reordenó alfabéticamente en español con una segunda numeración. Su trabajo está manuscrito en letra muy legible, con pocas correcciones, y con un castellano claro y preciso, en cuartillas apaisadas. Faltan las primeras hojas de la traducción, por lo que la filiación del texto hubo que hacerla por sus contenidos. No está fechada ni localizada, y no se puede saber dónde ni cuándo la hizo, si fue en Japón o en España, o si fue antes, durante o tras su estancia allí. Este trabajo, completado por José Pazó Espinosa, ha sido publicado por la editorial Satori en el año 2014.

La segunda traducción parcialmente conservada corresponde a un libro de Percival Lowell *The soul of the Far East*, publicado por primera vez en Boston en 1888, por Houghton, Mifflin and Company. Percival Lowell nació en 1855 en Cambridge, Boston. Estudió matemáticas en la universidad de Harvard. En este libro estudia las peculiaridades de la cultura japonesa desde el punto de vista del desarrollo de su carácter nacional. La traducción de Espada conservada comienza en el capítulo sobre "Naturaleza y arte" y acaba al final del libro. Es obvio que la completó, y lo que podemos preguntarnos es, ¿por qué no se publicó antes de su muerte? , ¿por falta de interés editorial o por falta de interés por su parte?

La tercera traducción de Jiménez de la Espada recuperada es de un libro de Ernest Willson Clement (1860-1941) publicado en 1915, *A Short History of Japan*. El libro fue impreso en Illinois por The University of Chicago Press y tuvo un gran éxito tanto en medios académicos como en otros más populares. Presentaba por primera vez una

concisa pero completa historia de Japón, con abundantes referencias cronológicas. El material de la traducción de Gonzalo Jiménez de la Espada conservado son cuartillas manuscritas, y corresponde a un 40% de la obra original.

Es factible preguntarse si Gonzalo Jiménez de la Espada tenía un plan para sus traducciones o no. Dado el carácter divulgativo de las cinco obras que tradujo, parece que quería dar a conocer Japón y lo japonés al público general español e hispanohablante. Podemos ver en sus traducciones un conjunto coherente sobre el Japón Meiji, inesperado en la España de la época.

La vuelta a España se produjo en 1916. La familia Jiménez de la Espada se instaló en Madrid. Gonzalo reanudó su colaboración con la Institución Libre de Enseñanza y con el ministerio de la Marina. Por un lado, fue director de la Residencia de Niños del Instituto Escuela, edificio cercano a la Residencia de Estudiantes (quinto pabellón de la colonia de Pinar) en el que vivió con su familia hasta 1929.

Kasai, discípulo de Gonzalo en Tokio, comenta acerca de una visita que hizo a España en 1929:

> *«Más adelante, en 1929, cuando fui a España por primera vez con una beca del gobierno japonés, tuve la ocasión de visitar al profesor Espada en la casa que tenía en el recinto de la Residencia de Estudiantes. Allí, en la sala de estar, volví a ver a Eduardo hecho un hombrón de unos seis "shaku" (alrededor de un metro ochenta de estatura). Su nombre ya era conocido en España como joven promesa de la pintura. Para mi sorpresa, me dijo que había olvidado completamente el japonés que tan bien dominaba cuando estaba en Japón, y que no era capaz de recordar ni una sola palabra. Sus padres, en cambio, conservaban bastante bien el japonés, a pesar de que no lo habían practicado durante diez años, desde que se fueron de Japón.»* (1962:257)

Gonzalo se reincorporó también a su labor de archivero de la armada y comenzó su trabajo en la Junta de Ampliación de Estudios (JAE). Allí llevaba asuntos relacionados con los pensionados, como se puede ver en las cartas del archivo de la Edad de Plata de la Residencia de Estudiantes. Siguió trabajando con la JAE hasta que se declaró la guerra civil. Jiménez de la Espada acompañó a Castillejo a Valencia en 1936 y posteriormente a Barcelona, donde murió en circunstancias poco claras.

3. Conclusión

La situación de los estudios japoneses en España en los comienzos del siglo XX era prácticamente inexistente. Espada, como le gustaba firmar en Japón, fue una anomalía europea y japonesa en una España todavía centrada en sí misma. Viéndolo con la perspectiva del tiempo, es seguramente el primer estudioso de lo japonés en la España moderna. Destacan sus trabajos como docente y pedagogo, y su labor como traductor y japonólogo. Decimos japonólogo porque sus traducciones muestran un plan: la divulgación de lo japonés entre los hablantes de español. Además, su condición de profesor

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

extranjero contratado por el gobierno japonés, lo convierte en un pionero de la enseñanza del español en el Japón Meiji, y quizá en uno de los pocos, no religiosos ni enviado oficialmente por el gobierno español, que tuvo relación continuada con el país.

Gonzalo unía su formación en Madrid, centrada en la lengua, la literatura y la pedagogía, con su dominio de lenguas extranjeras, el inglés y el francés, lenguas de las que ya había hecho traducciones antes de ir a Japón. Cuando va a Tokio tiene conocimientos sobre Japón, como sabemos por la biblioteca existente en la Institución Libre de Enseñanza y, como su colega Besteiro, valora las reformas niponas de forma positiva. Vive de primera mano los cambios de Japón en el final de la época Meiji.

Como hispanista, Gonzalo formó a los integrantes del incipiente hispanismo japonés. Además, la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio, se convirtió en la primera universidad japonesa de lenguas extranjeras. De su docencia, brotará la primera traducción japonesa del Quijote y los primeros diccionarios y libros de texto de español como segunda lengua.

Como japonólogo, Espada tradujo cinco obras japonesas que pertenecen a las dos corrientes principales de la japonología y de la ideología que subyace a la creación del Japón moderno durante el siglo XX: el *Bushido*, los cuentos tradicionales (*Cuentos del Japón viejo* y *Leyendas y narraciones japonesas*), *Things Japanese* de Basil H. Chamberlain, *The Soul of the Far East* de Percival Lowell, y *Short History of Japan* de Ernest W. Clement.

Los cuentos y narraciones, además, constituyen una joya bibliográfica en cuya traducción participan algunos de los japonólogos europeos más importantes de la era Meiji, entre ellos Karl Florenz (al alemán), Lafcadio Hearn o Basil H. Chamberlain (al inglés). Los cuentos y narraciones tienen un valor añadido por el tipo de libro y lo especial de su edición, ilustrada con los últimos coletazos del grabado japonés en madera.

Sin buscar el protagonismo y con un final oscuro que seguramente fue devastador para la conservación de sus escritos, el conjunto de su vida y su obra nos ofrece la visión de un hombre adelantado a su tiempo en muchos aspectos y merecedor de una atención y un reconocimiento que todavía no ha recibido. Gonzalo Jiménez de la Espada fue el primer puente cultural estable en el tiempo entre España y Japón tras el *sakoku* decretado en el siglo XVII. Sus traducciones inéditas o poco conocidas sirven para marcar desde la distancia temporal lo que podrían haber sido las relaciones culturales hispano-japonesas.

Bibliografía

ALMAZÁN TOMÁS, David (2009) "Una joya bibliográfica hispano-japonesa: Los cuentos y leyendas del Japón de Gonzalo Jiménez de la Espada editados como *chirimen-bon"* por T. Hasegawa (Tokio, 1914), *Artigrama*: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Nº 23, 2008, pp. 781-801.

BAXLEY, George C. (1999-2014) *Takejiro Hasegawa/Kobunsha Publications. "Chirimen-bon" (Crepe Paper Books) and Plain Paper Books, en* http://www.baxley-stamps.com/litho/ hasegawa.shtml [Consultado el 11/12/2013].

CLEMENT, E. Willson (1915) *A Short History of Japan*, Chicago: University of Chicago Press.

(2009). *Cuentos del Japón Viejo*. Madrid, edit. Langre.

(2013). *Leyendas y narraciones japonesas*. Madrid, edit. Langre.

FERNÁNDEZ PEÑA, Roberto (2003) "Gredos. Diario de una excursión, cien años después". *Revista Ilustrada de Alpinismo Peñalara*. nº 504, II trimestre, 2003, pp. 80-85.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Gonzalo (1903) "Gredos. Diario de una excursión", *La Lectura*, julio 1903, pp. 356-363.

KASAI, Shizuo (1962), *Supeingo shogakuki - Gogaku kyooshi no jinsei kiroku,* Editorial Shooshinsha, primera edición. [笠井鎮夫 (1962) スペイン語初学記◆語学教師の人生記録商品について, 昭森社 . 初版.]

MERRITT, Helen and Nanako YAMADA (1992) *Guide to modern woodblock prints: 1900-1975*. University of Hawaii Press, Hawaii.

KREINER, Josef (1998) Japanese Studies in Europe, *Minpaku Anthropology Newsletter,* Number 6, Jun.1998, http://www.minpaku.ac.jp/publication/newsletter/6_01.html [Consultado el 12/04/2012].

LOWELL, Percival (1888), *The Soul of the Far East*, Boston-New York: Houghton Mifflin & Company.

MORI, Koichi (1980), "Yanagita Kunio: an Interpretive Study", *Japanese Journal of Religious Studies*, 7 2-3 June-September, 1980.

RODAO, Florentino y David ALMAZÁN TOMÁS (2006) "Japonizar España: La imagen española de la modernización del Japón Meiji" en Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (ed.) *Modernizar España 1898-1914. Congreso Internacional*: *Comunicaciones*, Formato CD, Dpto. Historia Contemporánea, (UCM), 2006.

SAÏD, Edward (1978) *Orientalism*. New York: Georges Borchardt Inc.

SHIMIZU, Norio (2005) "Andanzas y peripecias de don Quijote en Japón, Conferencia inaugural del Ciclo *El Quijote en Asia*, Barcelona: Casa Asia, Artículos, pdf (14 págs.) en http://www.casaasia.es/pdf/750584152AM1120545712575.pdf y audio en http://www.casaasia.es/actividad/detalle?id=2850. [Consultado el 31/12/2013].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Caballeros y monjes ante la injusticia: Cervantes y Matsuo Basho

Ángel Luis Montilla Martos
I.E.S Al-Baytar (Benalmádena, Málaga)

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Literatura, ética, religión.

Resumen: La propuesta que presento a su consideración consiste en un estudio comparativo entre dos episodios similares de dos grandes obras de la literatura española y japonesa. Se trata del capítulo IV de la primera parte del Quijote en el que el protagonista interviene para liberar a un niño acusado de robar ganado y el que aparece en *Oku no hosumichi* de Matsuo Basho, en el que el poeta deja a su fortuna a un niño que encuentra abandonado en el camino.

Trataré de establecer, vincular y comparar la causalidad ética del personaje literario, del autor español y del poeta japonés, para indagar en las distintas posturas vitales ante el sufrimiento ajeno.

Keywords: Literature, ethics, religion.

Abstract: The aim of this communication is to make a comparative study between two similar episodes taking place in two main works belonging to the Spanish and Japanese literary tradition. It deals with chapter IV from the first part of Don Quixote, in which the protagonist intervenes in the liberation of a boy accused of stealing cattle, and the fragment of Oku no hosumichi in which Matsuo Basho deserted a boy he found in his way.

I will try to establish an ethical coincidence of the literary character in both, the Spanish author and the Japanese poet in order to investigate the different vital attitudes facing someone else's suffering.

A pesar de haber sido contemporáneos y de estar considerados dos cumbres de la literatura de sus respectivos países, Miguel de Cervantes y Matsuo Basho nunca han sido puestos en relación ni han sido contrastadas sus formas y contenidos literarios.

Es cierto que son escasísimos los intentos de abordar una literatura comparada hispano-japonesa. La recepción mutua de estas dos literaturas ha sido tardía y parcial y ha contado con el impedimento de la barrera lingüística, que sólo ha comenzado a superarse claramente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

La otra posible causa del no encuentro (que no desencuentro) entre Cervantes y Basho ha sido la consideración del primero como novelista y del segundo como poeta. No seré yo quien descubra las dotes poéticas de Cervantes, a pesar de que él mismo declaró demasiado humildemente que la poesía fue «*la gracia que no quiso darme el cielo*». Tampoco supone ningún descubrimiento que Matsuo Basho es autor de numerosos libros de viajes, entre los que destaca *Oku no hosomichi*. En el primero de ellos me quiero centrar precisamente en esta ponencia, concretamente en las primeras páginas de *Nozarachi Kiko* (*Recuerdos de viaje de un demacrado saco de huesos*).

Para quienes no lo conozcan o lo hayan olvidado, les resumo el fragmento en el que voy a centrar mi intervención:

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Alrededor del año 1683 Basho y su joven acompañante Chiri salen de Edo en dirección oeste y al poco tiempo van caminando junto al río Fuji, cuando oyen el lamento de un niño que ha sido abandonado. El poeta piensa que al pobre le quedan pocas horas de vida y le deja alimentos para pasar la noche. El encuentro da lugar, por un lado, a una reflexión en la que exime de culpa a los padres (que habrán tomado esa decisión movidos por las penurias económicas) y dirigirse al niño retóricamente para explicar su opinión: el cielo manda estas desgracias y el ser humano sólo tiene que aceptarlas.

A continuación les resumo el episodio del Quijote de 1605 con el que pretendo comparar el texto de Matsuo Basho. En el capítulo IV (Cervantes, 2004:67), tras ser armado burlescamente caballero en la venta, don Quijote, al igual que Basho, oye unos lamentos infantiles. Se trata de un joven de unos quince años, llamado Andrés, que está atado a un árbol y al que un campesino rico está azotando. El caballero interviene y pregunta la razón de este maltrato. El joven cuenta que su dueño lo acusa injustamente de robar ganado. Don Quijote continúa el interrogatorio y llega a la conclusión de que el joven no miente y amenaza al campesino con su lanza si no libera a Andrés. El pastorcillo se alegra, pero teme que nada más irse don Quijote, los golpes continúen o se incrementen. Don Quijote le dice que no tema, porque el hombre ha jurado que no le hará nada de ahí en adelante. Y así acaba el encuentro. Cervantes deja abierto a la imaginación del lector el desenlace final y pasa a otra aventura. Mucho más tarde, en el capítulo XXXI, el mismo Andrés, con quien vuelve a encontrarse don Quijote, nos confirma lo que todos sospechamos: que nada más desaparecer de la vista el amo continuó con la paliza incumpliendo villanamente su palabra.

A pesar de la distancia geográfica, cultural y temporal (unos cincuenta años) es evidente que las dos situaciones guardan una similitud sorprendente en varios sentidos.

En primer lugar, ambas están situadas en el principio de la obra. Parece que hay algún simbolismo oculto en el hecho de que los dos protagonistas se encuentren con niños en problemas al iniciar sus respectivos periplos. Pudiera tratarse de algo así como un sutil simbolismo, basado en la poca edad de las personas y de los respectivos relatos.

En segundo lugar, los dos libros responden a la idea de la imbricación o mímesis entre vida y literatura. En el caso de don Quijote se trata de imitar los libros de caballería, en el de Basho el de seguir los pasos de poetas errabundos y de encontrar lugares naturales o artificiales relacionados con la poesía. Las primeras palabras del libro son muy clarificadoras a este respecto: *«Siguiendo el ejemplo de un antiguo sabio chino, que había recorrido miles de leguas sin preocuparse de la comida hasta alcanzar el estado de suprema vacuidad, un día abandoné mi choza junto al río Sumida y me puse a caminar»* (Basho; 2011:27).

Hay que tener en cuenta además, que tanto el hidalgo manchego como el poeta japonés pertenecen a una clase social (hidalgos y samuráis) que poco a poco ha ido perdiendo sus privilegios. A lo largo del siglo XVII se prolongó la decadencia social de la nobleza española menos acaudalada, que veía cómo crecía el prestigio y el poder de la burguesía y de los campesinos ricos, como el que precisamente protagoniza el episodio que esta-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

mos comentando. Del mismo modo, durante el periodo de paz Tokugawa, los samuráis dejaron de cumplir su función guerrera, lo que llevó a muchos de ellos a dedicarse a otros oficios, como la agricultura o a las artes. Ambos personajes quisieron alejarse del tedio cotidiano, poniendo en peligro real sus vidas. Don Quijote sufrió en sus carnes palizas, burlas y apedreamientos. Matsuo Basho soportó los azares y las extremas condiciones físicas que suponían un viaje a pie o a caballo por el Japón de medidos del siglo XVII.

Y por último, en cierto sentido, tanto el poeta como el caballero estaban fingiendo. Matsuo Basho no era un monje zen mendicante, pero iba vestido como tal. Al llegar al santuario de Ise nos cuenta que no pudo entrar porque iba vestido de monje budista, aunque no lo era. Sobre los ridículos ropajes de Alonso Quijano no hace falta insistir mucho. Baste con decir que lucía sobre la cabeza una escupidera o bacín de barbero para hacernos una idea del carácter teatral o carnavalesco de su aspecto.

Pero si la similitud es evidente, no lo es menos la diferencia: la actitud antitética que adoptan los dos personajes. Basho siente lástima del niño, le deja un poco de comida, reflexiona sobre el azar de los designios divinos y sigue su camino. Don Quijote, sin embargo, actúa, interviene y cree liberar al niño pastor de los azotes y castigos de su amo.

Llevados por esa costumbre de generalizar y simplificar, tan enraizada en las relaciones interculturales, podríamos llegar a una conclusión fácil y cómoda: la sabiduría oriental es adaptativa y, en cierto sentido, relativista. El zen relativiza los conceptos de bien y mal, tan arraigados en la conciencia y la historia judeocristianas.

Ya en el siglo VIII Yoka Daishi escribió en *El Canto del Despertar Inmediato*: *«¿Qué es el Bien, qué es el Mal?/ Los seres humanos no podemos saberlo./ ¿Quién va en el buen camino y quién a contracorriente?/ Ni siquiera el cielo puede determinarlo»*[1].

Y el monje japonés Menzan Zuiho, contemporáneo casi de Matsuo Basho, escribió:

> *«El Bien no es un valor absoluto ni universal. Sin embargo, nos aferramos tercamente a lo que nosotros consideramos como bueno creyendo que es realmente el Bien. El Mal tampoco es un valor absoluto. Aún así nos apegamos a nuestros propios juicios y no actuamos espontáneamente. Lo que nosotros consideramos firmemente como bueno, otros pueden considerarlo como malo, y viceversa».*[2]

Por el contrario, el hombre occidental que representa el hidalgo castellano es dogmático, racional, imperativo, poco flexible intelectualmente. Esto lo lleva a intentar controlar la naturaleza y las relaciones sociales, haciendo valer la fuerza para doblegar la realidad ante sus ideas preconcebidas de justicia, honor, progreso, libertad, etc.

No obstante, la verdad es que esta dicotomía se desmonta súbitamente si tenemos en cuenta un tercer factor, que no podemos pasar por alto, la figura del autor del Quijote, Miguel de Cervantes, quien, al contrario de lo que pasa en la obra de Basho, no podemos identificar con el personaje.

1. http://www.simple-zen.org/uploads/9/0/8/2/908295/canto_del_despertar_subito.pdf
2. http://www.tendencias21.net/La-via-Zen-como-camino-para-la-etica-universal-es-posible_a24470.html.

Cuando se publicó el Quijote de 1605 Cervantes era un hombre de casi sesenta años, que había salido de España en su juventud huyendo al parecer de la justicia, que había estado en el ejército y en la guerra, donde había sido herido de gravedad, que había sufrido prisión en Argelia durante cinco años, que había recaudado impuestos y que por un asunto de contabilidad fiscal (o de hurto) había acabado en la cárcel. Quiero decir con esto que no se trataba de una persona eufórica y altruista que fuera por el mundo, como el caballero de la triste figura, "desfaciendo" entuertos y socorriendo doncellas, o, como en este caso, donceles.

La actitud de Cervantes con respecto a su personaje es crítica y sarcástica. Para el escritor, don Quijote es un estúpido y ocioso hidalgo de provincias que quiere vivir las aventuras falsas e inverosímiles que había leído en los libros de caballerías. Si hubiera conocido a Matsuo Basho, habría coincidido con él en la actitud que mantuvo ante el niño abandonado.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el pensamiento de Cervantes. A pesar de las discrepancias entre los estudiosos, muchos coinciden en que uno de sus principales rasgos es el escepticismo, motivado sin duda alguna, por los muchos percances y desilusiones que vivió en su azarosa vida. En el prólogo de las *Novelas ejemplares* dice de sí mismo en tercera persona: *«Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades»* (Cervantes; 1978:34). En *El coloquio de los perros* hace decir a uno de sus personajes: *«Mira, Berganza, nadie se ha de meter donde no lo llaman»* (Cervantes; 1978:670). Y esta actitud se acerca más a la del poeta japonés que a la del falso caballero de la Mancha.

Con esta breve reflexión, anecdótica y ambiciosa a partes iguales, he querido contribuir humildemente al desmantelamiento de falsas oposiciones filosóficas y culturales entre Oriente y Occidente, entre Japón y España. Espero que sirva para acercar aún más estos dos países que en un momento de la historia separaron sus caminos y que ahora vuelven a encontrarse.

Bibliografía

BASHO, Matsuo (2011), *De camino de Oku y otros diarios de viaje*, Aguado, J. (ed.) Barcelona, DVD.

CERVANTES, Miguel de (1978), *Novelas Ejemplares*. Barcelona, Bruguera.

CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Círculo de Lectores.

DAISHI, Yoka, *El canto del despertar inmediato*, http://www.simple-zen.org/uploads/9/0/8/2/908295/canto_del_despertar_subito.pdf [21-1-2014]

ZUIHO, Menzan (2013). *Tendencias 21.* http://www.tendencias21.net/La-via-Zen-como-camino-para-la-etica-universal-es-posible_a24470.html. [20-1-2014]

La recepción de *Genji Monogatari* en español*

Kayoko Takagi
Universidad Autónoma de Madrid

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: *Genji monogatari*, traducción, comparación, asimilación, recepción.

Resumen: Existen cuatro versiones de *Genji monogatari* en español hasta la fecha. Con la reciente aparición en Perú de la traducción directa del japonés al español *El relato de Genji* se abren nuevas consideraciones sobre el modo de traducción y la posibilidad de transmitir los conceptos clave de la literatura japonesa al español. Este artículo, en primer lugar, intentará evaluar la nueva traducción directa del japonés comparándola con otras anteriores que fueron realizadas a través del inglés o del francés y, en segundo lugar, examinará en cada traducción el grado de asimilación de la obra, tanto desde el punto de vista del texto original clásico como de la versión actualizada en japonés. El análisis de los problemas lingüísticos y culturales en este proceso servirá para hacer patente las similitudes y diferencias de las dos literaturas. Por último, cabe una discusión sobre cómo ha sido la recepción de la obra cumbre de la literatura japonesa *Genji monogatari* en España.

Keywords: *Genji monogatari*, translation, comparison, assimilation, reception.

Abstract: There are four versions of *Genji monogatari* in Spanish until now. With the recent publication in Perú of the direct translation from Japanese into Spanish, *El relato de Genji,* some new considerations around the method of translation and the possibility of transferring the key concepts of the Japanese literature to Spanish have arisen. This presentation firstly tries to assess the new direct translation comparing it to other ones conducted through English and French and, secondly, to examine in each translation the degree of assimilation of the work as a whole, from the point of view of the original classic text, as well as of the modernized version in Japanese. The analysis of the linguistic and cultural problems in this process will serve to underscore the similarities and differences of both two literatures. Finally, a discussion will be presented about how the masterpiece of the Japanese literature, *Genji monogatari,* has been received in Spain.

1. Las cuatro traducciones al español

a) *Romance de Genji*. En España se tradujo Genji Monogatari por primera vez en 1941 a partir de la versión de Arthur Waley (A. Waley; 1925-1933), un autodidacta de sinología y japonología del Círculo de Bloomsbury de Londres, formado en torno a Virginia Woolf, Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein en el primer tercio del siglo XX. El traductor Fernando Gutiérrez indica que también tomó como referencia la versión de Yamata Kiku (1928) en francés. Hay que aclarar que esta traducción se quedó en los primeros nueve capítulos según la publicación de Waley, que, más tarde, lo completaría con el total de los capítulos, aunque éstos nunca llegaron al español.

b) *La novela de Genji*. Entre 2005 y 2006, como si el viento de Oriente hubiera soplado repentinamente por todo el país, llegan dos publicaciones diferentes de

* Este artículo se ha elaborado dentro del marco del proyecto i+d FF12011-25897 MINECO.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

la obra. La segunda traducción, para distinguirla de la otra que sería la tercera, se titula *La novela de Genji*. El traductor Javier Roca Ferrer aclara sus textos base y de referencia nombrando a Oscar Benl (1966), Waley, René Sieffert (1978-1985) y otros. El primer volumen contiene unas sesenta páginas entre el prólogo de Harold Bloom y la introducción y advertencia preliminar del traductor, además de las notas culturales para evitar las notas a pie de página que dificultan la lectura fluida de una novela. El segundo volumen llegaría casi un año más tarde.

c) *La historia de Genji* tiene un tono muy diferente del de *La novela de Genji*. Por la información que dio el mismo traductor Jordi Fibla sabemos que está básicamente basada en la versión de Royall Tyler (2002) con cotejo con las de Waley y E. Seidensticker (1976). También está dividida en dos tomos. Al considerarse que la traducción de Tyler es la más fiel habida hasta ahora en inglés, se atiene con mucha fidelidad al texto base. Sin embargo, al igual que las dos anteriores, no existe el cuidado con el texto original.

d) *El relato de Genji*. La traducción más reciente de 2013 llega desde Perú. *El relato de Genji* está traducido por Hiroko Izumi Shimono e Iván Pinto Román. Su texto base es, primero, la versión actualizada de Yosano Akiko (1938), traducida por Pinto, y después, cotejada con la original anotada de Nihon Koten Bungaku Zenshu (1994-1998, Shogakukan) por Shimono, por lo que las notas a pie de página informan de muchos datos adicionales y útiles tanto para los lectores interesados como para los estudiosos de la literatura clásica japonesa. Es la primera traducción directa desde el original al español.

2. Comparación de las cuatro traducciones

Realicé la comparación de las tres primeras versiones en el artículo *Genji monogatari en español* (2008:268-269). En él quedaron bastante claros las diferencias y algunos puntos comunes que éstas presentaban. Cada una, basada en una versión anterior de otro idioma distinto del japonés, se podía calificar como un texto fluido y claro. Ahora bien, a partir de ahí podemos calificar en breves palabras la primera como la clásica, la segunda, la recreada, y la tercera, la científica. La razón de estas calificaciones radica en los siguientes argumentos:

a) *Romance de Genji*. Como se puede entender a partir de su título «romance», existe una intención de asimilar la obra a una leyenda o historia épica antigua y, para este fin, el estilo traducido de la versión de Waley era bastante acertado. Waley utilizó el lenguaje intelectual de las clases altas de la sociedad inglesa y adoptó expresiones muy del estilo eduardiano, que abunda en adjetivos bellos y frases largas. Sin embargo la traducción se quedó en solo los nueve primeros capítulos de 54 en total y nunca siguieron otros tomos para completarlos. He de señalar que entre los expertos de la literatura clásica japonesa, esta hermosa versión encierra bastantes errores de interpretación y una excesiva libertad en la comprensión de los hechos, aparte de numerosas omisiones y añadidos de la cosecha particular del traductor.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

b) *La novela de Genji*. Es la versión más controvertida de entre las cuatro. El traductor se tomó la libertad de colocar una parte del segundo capítulo, conocida como *amayo no shinasadame* (valoración de las mujeres en una noche de lluvia), como prólogo al archiconocido comienzo de la historia. Este hecho explica bastante. Como se ha publicado en algunas críticas, se ha privilegiado la fluidez y teatralidad por encima de todo y se ha añadido el tono enfático a los términos para la mejor comprensión, pero se ha quitado la calidad y elegancia sugestiva del estilo original. En cuanto a su vocabulario, nada nos hace pensar que la autora fuera de la alta sociedad japonesa del siglo XI, sino más bien de «un barrio de Chamberí» del siglo XXI[1]. En cuanto a su introducción y notas culturales, debo lamentar un gran número de datos erróneos o tergiversados que me impiden recomendar su lectura.

c) *La historia de Genji*. Como se ha dicho de su versión base (*The Tale of Genji* de Royall Tyler), es la más leal al texto original inglés en el sentido de que Tyler examina cada vocablo que elegir para trasmitir el ambiente cortesano japonés y explica cada expresión y hecho con la gran minuciosidad de un estudioso. Sus notas, en ocasiones, van más allá de las que se leen en la edición japonesa para facilitar la compresión de los lectores occidentales. Por otra parte, hay unanimidad en que el estilo narrativo es suficientemente claro para que el lector pueda disfrutar de una historia con más de 100 personajes y de tres generaciones. Tal vez, como veremos más adelante, la traducción de los poemas intercalados en la narrativa presente algo más de disidencia. Tyler intentó trazar la prosodia de *waka* en inglés y lo consigue, pero cuando esto se traduce al español sin métrica parece que no estamos ante el mismo poema original.

d) *El relato de Genji*. La primera impresión que produce el texto es su esfuerzo por lograr el estilo antiguo y elegante para acercarse al estilo original. Se ha procurado elegir el vocabulario más preciso para la obra, aun no sin excepciones[2]. Aunque el texto puede provocar alguna extrañeza al principio para aquellos que no están acostumbrados al estilo clásico español, no hay problema en cuanto a su fluidez. Se utiliza el voseo para resolver uno de los problemas principales de la traducción del clásico japonés al idioma extranjero, que es el uso de pronombres, y el traductor lo consigue con bastante fortuna. Además las frases largas, que no se cortan hasta llegar a formar cuatro o cinco líneas a la semejanza del original, se leen sin demasiado tropiezo. Se detecta un cotejo detallado con la versión anotada de la obra sobre algunas expresiones especiales que requieren una solución con notas a pie de página a pesar de su incomodidad habitual. La razón es comprensible ya que, de otra manera, un cambio de términos que faciliten la lectura no siempre resultaría en el sentido correcto.

1. Las expresiones que se pueden oír en "las Ramblas de Barcelona o en el barrio de Chamberí" abundan en este relato de la corte imperial del lejano Oriente de hace diez siglos (J. Malpartida; 2005).

2. Por ejemplo, se usa la expresión «*...a tener por crueldad...*» para referirse a la irremediable queja de la madre de la difunta, Dama Kiritsubo, al apego amoroso del Emperador por su hija. El texto original japonés no enfatiza tanto el sentido como puede sugerir el término "crueldad" (H. I. Shimono, I. Pinto Román; 2013:42).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3. Problemas comunes de traducción de una obra clásica japonesa

Muchos han opinado que la literatura japonesa debe ser traducida de manera interpretativa al ser un lenguaje que se basa en sugerencias y emociones. Así lo han declarado Arthur Waley y Javier Roca-Ferrer. Sin embargo esto no debería resultar en una interpretación libre sin indagar los fundamentos de las expresiones clásicas que requieren de estudios detallados de gramática antigua del japonés clásico a la vez que sus referencias habidas anteriormente. Sabiendo que era una costumbre usar el recurso de *honka-dori*[3] o hacer mención a los conocimientos compartidos en ese círculo cortesano muy culto, atreverse a poner palabras de la propia cosecha sin más es, cuando menos, un descuido. Existen elementos canonizados de las expresiones que se daban por consabidas entre ellos y los usaban con mucha destreza a fin de elaborar algo lírico a la vez que erudito para transmitir su mensaje verdadero. Esto no debe quedar ignorado cuando se traduce al otro idioma.

Si se trata de una obra femenina como en este caso, debemos tener en cuenta desde el primer momento que se trata de un lenguaje femenino de las damas de la corte en el que la elegancia y la cortesía del lenguaje se deben destacar. Sabemos que, al igual que la clara diferencia entre el lenguaje femenino y el masculino del japonés actual, tendríamos que tener en cuenta las características notables de las expresiones femeninas de la época. Esto se comprendería aún más si aceptamos el hecho histórico de que las obras escritas en el periodo Heian, tanto se trataran de prosa como de poemas, se recitaban en voz alta en diferentes ocasiones. En consecuencia, la traducción de *Genji monogatari* a cualquier idioma debe recoger ese estilo de mujer al servicio de la corte imperial con gran erudición.

Como he mencionado anteriormente, el japonés presenta un problema con el uso de pronombres personales para la traducción. La omisión del sujeto, tanto "yo" como otros pronombres, causa muchos problemas a la hora de traducir. En una frase de largo recorrido se hace confuso si obedecemos al original omitiendo todos los pronombres que se suponen estar claros según el contexto. En el japonés clásico muchas veces funcionan las terminaciones honoríficas para aclarar el sujeto de la oración. No obstante en otros idiomas esto no funciona así. Es una de las cuestiones más arduas para entender un texto clásico japonés. Para resolver el problema, en español me parece adecuado utilizar el recurso del voseo. Aparte de generar un ambiente de antigüedad, sirve para colocar a cada personaje en su contexto sin equívocos.

4. Comparación de un intercambio de *waka* (pasaje de la visita de la dama Yūgei no Myōbu a la madre de la Dama Kiritsubo)

Hay que tener en cuenta que cuando vemos intercalados los poemas *waka* en una historia narrativa del periodo Heian, éstos tienen el pleno derecho a su presencia

3. Se trata de un recurso muy utilizado entre los poetas de *waka*. Componían sus obras sobre un poema anterior que pudiera crear un antecedente poético y semántico.

no sólo porque generan el sentido lírico de la situación, sino porque en la mayoría de los casos aportan una información psicológica medianamente clara para la comunicación. No siempre logramos entender precisamente el sentido sugerido, quizás por la dificultad temporal, idiomática y cultural desde la perspectiva de nuestros tiempos. Pongo como ejemplo estas comparaciones de un intercambio de *waka* en cuatro versiones para ver el grado de asimilación del sentido original en cada versión española.

Para asegurarnos del sentido que se comprende a partir de los *waka* según la edición de la anteriormente citada *Nihon Koten Bungaku Zenshu* de Shogakukan, pongo su explicación a continuación (1994-1998:31-32):

> *(Myōbu) Cual los grillos cascabel que cantan con toda sus fuerzas la larga noche otoñal, no cesan de caer mis lágrimas.*
>
> *Myōbu no se atreve a terminar de subir al carruaje.*
>
> *(Madre) Sobre la maleza que crece en esta morada abandonada, donde cantan sin parar los grillos cascabel, añade el rocío de las lágrimas la dama de la Corte.*
>
> *Me atrevo a pronunciar las palabras de queja así.*
>
> *La madre encargó a su doncella transmitir el poema a Myōbu.*

a) *Romance de Genji* (1992:21-22) :

Mensajera: *Sin descanso,*
como la voz eterna de los grillos reales,
hasta el amanecer, toda la noche,
he llorado.

Y contestó la anciana:

Madre *Sobre las hierbas que se visten*
de mil cantos de insectos
cae dulcemente el rocío
de las lágrimas de un Morador del Cielo.

b) *La novela de Genji* (2005-2006:91):

Mensajera: *La noche de otoño es demasiado breve*
para contener todas mis lágrimas
por más que el canto de grillo
insista en romper el silencio.

Era un poema de despedida al que contestó la abuela con otro:

Madre *Triste es el canto de los insectos*
entre las cañas,
pero más triste resulta todavía
el rocío que cae de las nubes.

c) *La historia de Genji* (2007:45):

Mensajera: *Los grillos cascabel pueden cantar hasta cansarse, mas en mi caso no es así, pues durante la noche interminable mis lágrimas caerán sin cesar.*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La anciana le respondió: *No tardaría en culparte*.

Madre: *Aquí donde los grillos cantan, cada vez más desdichados, en las escasas hierbas, tú que moras por encima de las nubes traerías un rocío aún más denso.*

d) *El relato de Genji* (2013:43):

Mensajera: *Si afanarme yo debiera,*
Igual que el grillo-campana,
Con mi más fuerte quejido,
Noche otoñal no bastara
Para terminar mi lloro.

Exclamó ella, aún no pudiendo resolverse a subir a su carruaje.

Madre: *Sobre los carrizos de la morada,*
donde de los insectos
el chillar angustiado sube,
triste el rocío vierte
la noble dama de sobre las nubes
"No os haría yo reproches", la madre encargó a su doncella lo dijera a Myōbu.

Antes de entrar en el análisis propio de los poemas, me parece importante discutir otro problema del pronombre personal en este pasaje. En *La novela de Genji*, la anciana madre de la difunta dama de Kiritsubo es tratada como «*abuela*» (J. Roca-Ferrer; 2005-2006:88) y la mensajera imperial mantiene una conversación de tú a tú con ella. Esta familiaridad, cuando menos, genera un ambiente muy alejado de lo que es el protocolo que preside cada movimiento y hecho de la historia. De ahí que el lector pueda imaginar un mundo completamente diferente de lo que está descrito.

En *Romance de Genji*, los "grillos", llamados insectos cascabel, constituyen un juego de palabras con el verbo "caer" de lágrimas, que se pronuncia igualmente como "sonar" o "cantar"[4]. La mensajera Myōbu se muestra compasiva al ver a la madre de la difunta dama y compone su poema diciendo que, como los insectos que cantan durante la larga noche de otoño[5] sin cesar, sus lágrimas no acaban nunca. Las versiones que trasmiten correctamente la connotación del poema sería a) y d). En c) aparece la palabra "cascabel" a fin de hacer un guiño al sentido retórico de la metáfora original. No obstante en mi opinión, *«mas en mi caso no es así, pues durante [...]»* resulta demasiado narrativo y se aleja del tono lírico del original. En b) no se relaciona el canto del grillo con las lágrimas, más bien lo utiliza para romper el silencio de la noche a modo de interrupción.

El poema de vuelta de la madre sugiere un mensaje de recato por haber recibido a la dama de la corte en su humilde casa, pero también con un juego del sentido de reproche sutil. Declara que en su vivienda, en peor estado del deseado, hay maleza

4. *Furu* (ふる一降る／振る).

5. Esto es un ejemplo de una expresión poética canonizada.

donde cantan los insectos (lo cual le avergüenza para recibir a una mensajera del cielo, la corte)[6] y que el rocío que deja caer encima de ella el Morador del Cielo aumenta aún más la tristeza. La expresión "el Morador del Cielo" que se menciona aquí se refiere a la persona que pertenece a la aristocracia cortesana, es decir, la mensajera imperial. Aquí, de nuevo b), diciendo *«el rocío que cae de las nubes»*, interpreta erróneamente el sentido de la persona que habita encima de las nubes. Por su parte, a), aunque incorpora la expresión del cielo sin explicar de quién se trata, suprime lo que sigue en el texto original, que es el reproche que no puede remediar la anciana madre. En c) se antepone la frase *«No tardaría en culparte»*, pero la palabra "culpar" es tosca en exceso; al mismo tiempo, diciendo *«tú que moras por encima de las nubes traerías un rocío aún más denso»* no se comprende bien que las lágrimas de la mensajera entristecen ulteriormente a la madre. En d), *El relato de Genji*, con su estilo clásico y elegante, está en su sentido correcto en cuanto a los poemas, pero el vocablo «chillar» no suena adecuado, aunque es seguido por «angustiado» para precisar el sentido. La palabra *itodoshiku* que describe cómo cantan los grillos funciona aquí como aumentativo. Si el grillo-campana canta con su más fuerte quejido en el poema de la mensajera, en el poema de la madre ella admite que ese cantar es aún más fuerte para ella que habita entre los matorrales para sugerir el llanto de su corazón entristecido. En este sentido, hubiera sido mejor elegir una palabra más empática con su estado de ánimo y no solamente con la actividad del insecto. Aparte, la frase que añade a su poema la madre, *«No os haría yo reproches»*, tiene el sentido contrario del original. La madre no puede remediar su queja de que, al ver las lágrimas de Myōbu, se entristezca aún más. De esta manera, ha desaparecido un juego sutil del diálogo entre las dos mujeres.

Aquí no entramos en el tema de la prosodia original de 5, 7, 5 / 7, 7 del género *waka*, ya que sería un tema mucho más extenso para esta presentación. No obstante considero que, como ha intentado Tyler, sería interesante si se pudiera respetarla de alguna manera al verterse en otros idiomas. Al menos soy de la opinión de que, si, además de transmitir el sentido correcto de los poemas, se pudiera mantener cierto ritmo y aire poético a través de una selección cuidadosa de las palabras, sería lo adecuado.

5. La recepción de *Genji monogatari* en español

Tras un estudio de las reseñas aparecidas acerca de las dos publicaciones simultáneas en español entre 2005 y 2006, se puede afirmar que las críticas fueron en general favorables en cuanto a su aparición en español[7]. Todas las críticas felicitan la suerte y

6. Esta expresión obedece al apelativo 殿上人／天上人, que significa "*gente que habita sobre las nubes*".

7. En K. Takagi (2008) se examinó la crítica a la publicación de *Genji monogatari* en español a través de nueve artículos aparecidos en cuatro diarios de ámbito nacional. Son los siguientes: E. Rodríguez (10/01/2005); M. Ghilardi y G. Pasqualotto (16/11/2005); L. A. de Villena (23/11/2005); J. E. Ruiz-Doménec (23/11/2005); C. Janés (24/11/2005); C. Maillard (26/11/2005); L. A. de Villena (26/11/2005); J. Malpartida (03/12/2005).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

el placer de poder leer en español esta obra considerada como la más importante de la narrativa japonesa. Se valora el hecho sobresaliente de su aparición temprana a pluma de una mujer adelantándose a todas las otras literaturas del mundo. Su extensión y trama también llamaron la atención. La califican de obra maestra de la humanidad comparable al *Don Quijote* de las letras españolas y citan las palabras de mayor elogio que le dedicaran Marguerite Yourcenar y Octavio Paz[8].

Sin embargo la voz crítica lamentaba la realidad de que los dos trabajos, tanto uno como el otro, se hicieran a partir de otro idioma y no desde el original japonés. A mediados del 2000 esto marcó un antes y un después, ya que, desde estas publicaciones hasta hoy, ha aumentado de manera notable la traducción de las obras japonesas a partir del japonés como el texto base original. Como resultado excelente tenemos el caso de *El relato de Genji*. Un nativo hispanohablante con la colaboración de una nativa japonesa ha traducido varias obras importantes. También existen traducciones de un solo traductor, tanto de nacionalidad española como japonesa, que han realizado el trabajo directamente del japonés. Nos queda todavía un estudio de ese texto cotejado con el original, pero, en todo caso, parece que ya se ha impuesto la idea de que una traducción de la obra japonesa debe ser realizada a partir del original, que es lo relevante.

A tenor de lo antes mencionado, como comento en el citado artículo (K. Takagi; 2008), existe un reconocimiento sobre el importante pasado femenino de las letras japonesas a través del género *monogatari* que se relaciona estrechamente con el diario, los poemas y el ensayo. Se comprueba de esta manera la profundización del saber sobre la literatura clásica japonesa ayudada por una serie de publicaciones previas y posteriores a las de *Genji monogatari*[9]. La prueba de ello es que podemos contar hasta la fecha bastantes obras clásicas que se han traducido al español[10].

Por un lado, los lectores en español aprecian la belleza y la estética de expresiones relacionadas a las artes de pintura, poesía y música como reflejo sutil pero fiel del mundo interior de los personajes de *Genji*. Se comprende que es la manifestación de la psicología del ser humano que se representa con frecuencia con la expresión *mono no aware*. Considero en este sentido que la pregunta que surge a partir de la lectura de *Genji* –¿qué es *mono no aware*?– tiene sus respuestas directas en sus líneas.

Sin embargo también se han escuchado palabras de duda de si cuando una sensibilidad y un pensamiento tan sutiles se vierten en otro idioma se pueden apreciar sin equívocos. Una de las voces críticas pregunta con agudeza si las dos traducciones de *Genji* aparecidas a la vez son realmente de la misma obra. En cualquier literatura hay lecturas fáciles o complicadas. Debemos tener en cuenta en este sentido que el mundo cortesano de hace diez siglos nos trae bastantes problemas de compresión de hábitos y detalles de la vida. Sin embargo en *Genji* hay elementos fundamentales de

---

8. «*Nada se ha escrito mejor en ninguna literatura*» (Marguerite Yourcenar), «*Es comparable a los grandes clásicos occidentales como Cervantes o Balzac*» (Octavio Paz) (en C. Janés; 2005).

9. Me refiero en particular a K. Takagi (1998, 2004), a I. Morris (2007) y a A. Imoto y C. Rubio, entre otros.

10. Encontramos los textos de A. Silva (2008) y otros.

la psicología humana que se transmiten a pesar de sus muchos obstáculos temporales y culturales.

A fin de acercarse más a la obra se ha comparado con *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (H. Bloom; 2005:12-13) y también con *La Princesse de Clêves* de Mme. de La Fayette de la corte de Luis XIV (C. Maillard; 2005). Por un lado, según Harold Bloom (2005), la saga destacada del príncipe reluciente se define como *«...el anhelo aglutinante, gracias al cual una nostalgia a la vez espiritual y estética ocupa el lugar de un orden social en total decadencia... »* y el esplendor del deseo, búsqueda del amor que nunca se satisface, como gran contradicción con la enseñanza budista es el corazón de la novela. Por otro lado, la sofisticación y la delicadeza del mundo cerrado de la corte de Heian son comparadas con la cultura francesa de Luis XIV. Aquí prima el hecho de que la expresión de las relaciones humanas en el corazón de la corte real son narradas con minuciosidad por una mujer. Las dos obras presentan las descripciones del pensamiento, la sensibilidad y los sentimientos más íntimos del ser humano (C. Maillard; 2005). Además, Chantal Maillard descubre como particularidad de la obra de Murasaki que el "yo" expresado en *Genji* está matizado sin excepción por la convivencia con los otros. Dice *«no atraer atención hacia la propia persona es una exigencia de decoro»*. Este "arte del rodeo" funciona como freno para el ego de los personajes a la vez que sirve de *«una gran lección de inteligencia al servicio de las relaciones […]»* (C. Maillard, 2005).

La publicación de *El relato de Genji* nos asegura, al menos, que hay una traducción de *Genji monogatari* al español realizada desde la obra original en japonés. Además, como he mencionado anteriormente, a falta de un estudio más detallado, tengo la impresión de que tanto su estilo, la elección del vocabulario, como la interpretación de las escenas y los poemas presentan en general un acierto para acercarnos a la obra original. Aunque se trata de una publicación limitada en Perú y no con muchos ejemplares, el fondo editorial de la Asociación Peruano-Japonesa cuenta con una contribución importante para el futuro de la divulgación cultural de Japón.

Por otra parte, encontramos publicaciones creativas que parecen haber nacido por la influencia de la lectura de *Genji monogatari*. En inglés había aparecido una novela basada en la vida y los recuerdos imaginarios de la hija de Murasaki Shikibu, Daini no Sanmi, por mano de Liza Dalby, *The tale of Murasaki*, que se tradujo al español en 2002 con el título de *La historia de Murasaki*. El planteamiento de narrar las vidas de madre e hija a través de la joven atrae a muchos conocedores de la obra clásica y a pesar de las partes inventadas de la historia no les decepciona. En español recientemente se publicó la novela *Murasaki* (J. Baquero; 2013), una recreación española del ambiente Heian, pero mezclado con la vulgaridad del medievo occidental, tal vez con excesiva imaginación y fantasía. Se detecta una gran afición a las cosas japonesas, que conforman un mundo híbrido que recuerda aquella vida cortesana lejana, pero con buenas dosis de curiosidades novelescas o más bien del exotismo vertido, en términos españoles. La intención es interesante y se podría decir que es una de las obras con un guiño al oriente que tanto han empezado a circular en los últimos años por las librerías españolas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

源氏物語, vol. I-VI en 日本古典文学全 (Nihon Koten Bungaku Zenshū) (trad.) (1994-1998), Tokio, Shogakukan.

BLOOM, Harold (2005), Prólogo a *La novela de Genji*. Barcelona, Destino, pp.12-13.

DE VILLENA, Luis Antonio (23 de noviembre de 2005), "Traducciones exóticas", EL MUNDO.

FIBLA, Jordi (trad.) (2007), *La historia de Genji*. Gerona, Atalanta.

GHILARDI, Marcello, PASQUALOTTO, Giangiorgio (16 de noviembre de 2005), "Genji: Japón año mil", LA VANGUARDIA.

GUTIÉRREZ, Fernando (trad.) (1992), *El romance de Genji*. Barcelona: Ed. Juventud.

JANÉS, Clara (24 de noviembre 2005), "La historia de Genji", EL MUNDO.

MAILLARD, Chantal (26 de noviembre de 2005), "Crítica: Obra cumbre de la literatura nipona. Genji en 'deshabillé'", EL PAÍS.

MALPARTIDA, Juan (3 de diciembre de 2005), "La gran novela de Murasaki Shikibu", ABC.

MORRIS, Ivan (2007), *El mundo del príncipe resplandeciente*. Gerona, Atalanta.

ROCA FERRER, Javier (trad.) (2005-2006), *La novela de Genji*. Barcelona, Destino.

RODRÍGUEZ, Emma (10 de enero de 2005), "Dos editoriales lanzan a la vez al gran clásico de las letras japonesas", EL MUNDO.

RUBIO, Carlos (26 de noviembre de 2005), "El yin y yang de las letras japonesa", EL PAÍS.

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique (23 de noviembre de 2005), "Mono no aware, un viaje al corazón de la sensibilidad Heian", LA VANGUARDIA.

SHIMONO, Hiroko Izumi, PINTO ROMÁN, Iván (trad.) (2013), *El relato de Genji.* Lima, Fondo Editorial de la Asociación Peruano Japonesa.

SUGAWARA Takasue no musume (s. XI), *Dama Sarashina. Sueños y ensoñaciones de una dama de Heian*. Gerona, Atalanta [2007].

TAKAGI, Kayoko:

(2004). *Anónimo, El cuento del cortador de bambú*. Madrid, Cátedra.

(2008). "Genji monogatari en español", STUDI ISPANICI, XXXIII, Roma, pp. 268-269.

TYLER, Royall (trad.) (2002), *The Tale of Genji*. Nueva York, Penguin Classics.

WALEY, Arthur (trad.) (1925-1933), *The Tale of* Genji. Londres, George Allen

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Arquitectura japonesa de entreguerras: el movimiento moderno desde la “periferia”*

Lilian Barranco Luque
Universidad de Málaga

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Arquitectura, periodo de entreguerras, Movimiento Moderno.

Resumen: En sus dos facetas, la tradicional y la más radicalmente moderna, la cultura japonesa y muchas de las expresiones artísticas del país asiático son observadas desde el punto de vista occidental como poseedoras de un fuerte carácter autóctono. Sin embargo, la “arquitectura moderna japonesa” ha trascendido los límites de la tradición y las fronteras de lo local utilizando elementos internacionales para crear un estilo propio. Retrocederemos en el tiempo en busca de los orígenes que podrían explicar la rapidísima asimilación de estilos y modos de construcción occidentales por los arquitectos nipones tras la Segunda Guerra Mundial. Por su parte, el continente europeo experimentó en el periodo de entreguerras lo que se considera el nacimiento del Movimiento Moderno en la arquitectura occidental. Si trazamos los puntos de conexión entre estas dos circunstancias (el desarrollo de la primera arquitectura moderna en Japón en el intervalo entre las dos guerras mundiales y el establecimiento de un cierto canon o conjunto de técnicas constructivas y tendencias estilísticas bajo la denominación genérica de Estilo Internacional en el mundo occidental en las décadas 20 y 30 del pasado siglo) encontraremos nuestro objetivo principal: el estudio de la arquitectura japonesa de entreguerras.

Keywords: Architecture, interwar period, Modernist Movement.

Abstract: In its two facets, the traditional and the most radically modern, Japanese culture and most of the artistic expressions of the Asian country are observed from the Western point of view as having a strong indigenous character. However, the “Japanese modern architecture”, has transcended the boundaries of tradition and the local borders using international elements to create a new own style. We will move back in time in search of the origins that could explain the very rapid assimilation of the styles and Western modes of construction by the Japanese architects after the Second World War. At the same time, interwar Europe was living the outburst of which is considered the birth of the modern movement in Western architecture. If we draw the points of connection between these two circumstances, that is, the development of the first modern architecture in Japan in the interval between the two world wars and the establishment of a certain canon or set of construction techniques and stylistic trends under the generic denomination of *international style* in the Western world in the 20s and 30s of the last century, we will find our main objective: the study of Japanese interwar architecture.

Como en casi cualquier aproximación a la cultura japonesa, la producción bibliográfica de Occidente en torno a la arquitectura del país asiático se centra en dos grandes apartados que se describen de manera habitual como dos caras de una misma

* Las imágenes de este artículo han sido obtenidas de K. T. Oshima; *International Architecture in Interwar Japan: Constructing Kokusai Kenchiku*. © 2009. Reproducido con permiso de la University of Washington Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

moneda, dos facetas al mismo tiempo contrapuestas y complementarias: la tradicional reflejada en los templos, palacios, casas de té o antiguas destilerías de sake y la radicalmente moderna o incluso "proto-futurista" representada en los rascacielos y edificios de arquitectos estrella de las grandes ciudades niponas.

En sus dos facetas, la cultura japonesa en general y la arquitectura en particular, son además observadas desde el punto de vista occidental como poseedoras de un fuerte carácter autóctono y por tanto diferenciador: los rasgos y referentes que las constituyen son, o nos parecen, típicamente japoneses. Sin embargo, la "arquitectura moderna japonesa" ha trascendido los límites de la tradición y las fronteras de lo local utilizando elementos internacionales para crear ese nuevo estilo tan característico, orgullo del Japón de nuestros días. Aunque también se podría afirmar que incluso la arquitectura más innovadora y rupturista creada hoy en día en Japón exterioriza una cierta consciencia de su pasado. Esos rasgos formales y estéticos, pero también filosóficos y espirituales, tradicionales tan imitados posteriormente en el mundo occidental, han sido reinterpretados por los arquitectos modernos japoneses huyendo de la vacua repetición de sus propios modelos referenciales.

El florecimiento de la arquitectura japonesa contemporánea a partir de los años 60 del siglo XX viene siendo tema de amplia investigación por parte de historiadores del arte, críticos y profesionales del diseño y la arquitectura. Sin embargo, si intentamos retroceder en el tiempo en busca de los orígenes que podrían explicar la rapidísima asimilación de los estilos y modos de construcción occidentales por los arquitectos nipones tras la recuperación de la devastación sufrida en la Segunda Guerra Mundial, es decir, el momento histórico anterior a dicha contienda, nos encontramos con un cierto vacío en cuanto a lo que sobre la arquitectura japonesa del periodo de entreguerras se ha escrito. William Alex ya en su libro editado en 1963 sobre la arquitectura japonesa inicia el prólogo afirmando que «*la arquitectura moderna japonesa resurge al final de la Primera Guerra Mundial*» (W. Alex; 1965:1) –tras un periodo de eclecticismo en el que predominaron los estilos añejos importados de una pieza desde Europa, sin interpretación alguna, como el neoclásico o el neogótico– desarrollándose en ese momento un nuevo movimiento en la línea de los principios estilísticos y sociales de la Bauhaus o del Racionalismo.

A pesar de la relevancia de este periodo de entreguerras, como vemos en autores como Alex, los estudios sobre arquitectura japonesa del siglo XX ignoran en su mayoría ese momento de génesis, para centrarse casi exclusivamente en la arquitectura japonesa moderna de la segunda mitad del mismo.

Es precisamente en ese periodo "silencioso" de la arquitectura japonesa cuando en países del continente europeo como Alemania, Francia, Holanda o Italia surge lo que se considera el "Movimiento Moderno" en la arquitectura occidental. Ya hemos mencionado la Bauhaus, que desarrolló sus nuevos planteamientos en torno a la arquitectura y el diseño industrial en Alemania, donde además surgieron movimientos como la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit)* o la Nueva Construcción (*Neues Bauen)*, y el Racionalismo que tuvo especial repercusión en la Italia fascista. El Funcionalismo, también como movimiento en el ámbito de la arquitectura moderna, podría abarcar las

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

anteriores "escuelas" o "corrientes" ya nombradas, aunque también podría considerarse a todas como precursoras de lo que vino a denominarse el "Estilo Internacional" tras la publicación en 1932 del libro de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*.

Si trazamos los puntos de conexión entre estas dos circunstancias, es decir, el desarrollo de la primera arquitectura moderna en Japón, en una muestra de simbiosis única entre elementos internacionales y conceptos estéticos y creativos autóctonos, en el intervalo entre las dos guerras mundiales y el establecimiento de un cierto canon o conjunto de técnicas constructivas y tendencias estilísticas bajo la denominación genérica de Estilo Internacional en el mundo occidental entre los años 20 y 30 del pasado siglo, podremos llegar al objetivo principal que nos ocupa: el estudio de la arquitectura japonesa de entreguerras, siguiendo a algunos de los principales arquitectos del país asiático de la época que, al igual que sus colegas europeos o estadounidenses, intentaron superar los límites geográficos, históricos y culturales que los ataban a la tradición, o a la imitación de lo extraño en el caso japonés, para abrazar en su lugar un estilo unificador con aspiraciones internacionalistas tanto en los aspectos formales y estilísticos, como en los sociales e ideológicos.

Los comienzos de lo que Ken Tadashi Oshima, profesor de Arquitectura de la Universidad de Washington, denomina *Kokusai Kenchiku* (K. Oshima; 2010), literalmente "arquitectura internacional", se encontrarían ligados a las políticas reformistas iniciadas por el gobierno Meiji (1868-1912) cuyo fin último era lograr la modernización de la nación nipona según los estándares occidentales. Concretamente en el ámbito de la arquitectura y su enseñanza, el Ministerio de Obras Públicas fundó la primera Escuela de Arquitectura en 1871. En una primera etapa, señala Oshima, la educación en este campo puso el énfasis en la estructura y en los materiales más que en el diseño artístico. Asimismo, la formación que recibían las primeras promociones de la Universidad Imperial de Tokio, donde finalmente se integró la Escuela de Arquitectura, perseguía habilitarles para la construcción de prominentes edificios de estilo occidental como el neoclásico edificio del Banco de Japón (figura 1).

Resulta interesante, señala el profesor Oshima, cómo en esta etapa embrionaria de la arquitectura moderna en Japón, a menudo eran los arquitectos extranjeros afincados en Japón los que abrazaban de manera más efusiva los elementos de la arquitectura pre-moderna japonesa más cercanos a la tradición. Un ejemplo de esta cierta paradoja podría encontrarse en lo ocurrido en la competición para la construcción del edificio para el Palacio Imperial de la Dieta (figura 2), donde tiene su sede el gobierno nipón, que vio cómo tanto la firma alemana Ende y Böckmann, como Ralph Adams Cram, presentaban diseños inspirados en templos japoneses en claro contraste con el muy occidental edificio en estilo neoclásico que finalmente ganó el concurso y que fue presentado y construido por arquitectos japoneses.

Afirma el profesor Oshima que por primera vez, a raíz del debate surgido en torno al estilo del Palacio de la Dieta, los arquitectos japoneses se atreven a criticar, aunque sólo sea de una manera implícita, la utilización de los estilos historicistas occidentales en el contexto japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Figura 1. Kingo Tatsuno, Banco de Japón, Tokio, 1890-96 (http://chilemanufactura.com/banco-de-japon-lleva-tasa-de-interes-a-cifra-negativa-para-activar-la-inflacion).

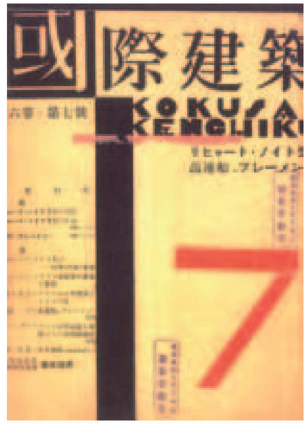


Figura 2. Palacio de la Dieta, Tokio, 1920-36 (http://es.wikipedia.org/wiki/Dieta_de_Jap%C3%B3n).

Tras la Primera Guerra Mundial, en el periodo que transcurre antes del segundo gran enfrentamiento mundial, la arquitectura japonesa se convierte en «*independiente de manera consciente*» en palabras del profesor Oshima, «*nunca más será una modernidad derivada o alternativa que simplemente siga los movimientos europeos o norteamericanos*»[1]. Este momento de madurez de la arquitectura japonesa puede verse reflejado en ejemplos como la creación del movimiento Bunriha (figura 3) en 1920, cuyo objetivo consistía en crear un dominio creativo en el ámbito de la arquitectura moderna independiente y que no se limitase a copiar los modelos occidentales. El grupo Bunriha fue creado por antiguos estudiantes de arquitectura de la Universidad Imperial de Tokio y podría compararse con iniciativas semejantes en Europa como el *Gruppo 7* en Italia o *Der Ring* en Alemania.

La aparición de numerosas publicaciones artísticas también coincide, desde un punto de vista temporal, en Europa y Japón: *De Stijl* en Holanda (1917), *l'Esprit Nouveau* en Francia (1920) o la publicación de la Bauhaus *Internationale Architektur* (1925), mientras que en Japón citaremos la revista especializada en arquitectura

1 *Bunriha Kenchiku Kai (Grupo de Arquitectura Secesionista)*. Considerado como el ala japonesa del expresionismo surgido en los países germano-parlantes, que tuvo un papel principal en la fundación de la arquitectura moderna en Japón.

Figuras 3 y 4: Izquierda, grupo Bunriha, 1920 (K. T. Oshima, 2010:41).
Derecha, revista Kokusai Kenchiku, nº 7, 1930 (K. T. Oshima, 2010:162).

moderna *Kokusai Kenchiku* aparecida en 1925 (figura 4). Como curiosidad, señalar que a partir de 1932 esta revista se publicó en texto horizontal, en lugar del texto vertical propio de la lengua japonesa. Quizá una consecuencia más de la intención de contribuir a la creación de un ámbito de mutuo entendimiento e intercambio de conocimiento artístico por parte de los arquitectos japoneses del periodo crucial que estamos analizando.

Otro factor decisivo en esa influencia de ida y vuelta entre arquitectos occidentales y japoneses tiene también que ver con la apertura que progresivamente fue experimentando toda la sociedad japonesa en general, y el mundo del arte y la arquitectura en particular, y que se tradujo en un creciente interés de los japoneses por los viajes transoceánicos. Centrándonos en dos de los arquitectos que el profesor Ken Tadashi Oshima selecciona para su análisis de la arquitectura japonesa de entreguerras, Sutemi Horiguchi y Mamoru Yamada, podemos establecer la importancia que esos viajes a Occidente tuvieron tanto en el intercambio de experiencias, técnicas y teorías, como en la toma de consciencia de los arquitectos japoneses de su propia particularidad y originalidad estética que pudieron observar reflejada en el trabajo de algunos de sus colegas occidentales.

Centrándonos en la arquitectura de los años 20 y 30 en el ámbito doméstico en Japón, un modelo muy extendido resultó ser el de las casas de tipo *wayō*, o casas "híbridas", en las que la entrada y las zonas comunes abiertas a los visitantes seguían el estilo occidental, empleando hormigón armado, mientras que las habitaciones donde se desarrollaba la vida privada conservaban las características propias de la casa tradicional japonesa compuesta de habitaciones tipo tatami. La casa de madera "moderna" presentaba una serie de complejos retos que los arquitectos de la época intentaron abordar de diversas maneras. En el ámbito de la vida diaria sin ir más lejos, la yuxtaposición de elementos occidentales y japoneses planteaba problemas de tipo puramente práctico, como por ejemplo los daños producidos por el mobiliario occidental, como

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

mesas y sillas de largas y finas patas, sobre las esteras tatami japonesas. Evidentemente, el dilema era más complejo y hacía que se planteara la posibilidad real de combinar, ya no los "tipos de viviendas", sino lo que es más importante, las dos "formas de vida".

Ken Tadashi Oshima señala que «*para crear una estructura de vivienda internacional, una alternativa a la separación de los estilos japonés y occidental era la integración de los mismos»* (K. Oshima; 2010:80). La *Casa Kikkawa* (figura 5), de Sutemi Horiguchi, construida para su compañero de instituto Motoaki Kikkawa tras la destrucción de su vivienda en el terremoto de Tokio de 1923, fue la primera y más ambiciosa construcción en hormigón armado del arquitecto. En respuesta a las necesidades del cliente y amigo que había seguido estudios en un país occidental, concretamente en Estados Unidos, Horiguchi construyó una de esas casas de tipología híbrida ya mencionadas, en este caso en hormigón armado íntegramente, pero con un grado mayor de evolución técnica y estilística. La casa contaba con numerosas salas de estar de estilo occidental, dormitorios al uso japonés y amplias zonas de servicio. Horiguchi domestica las piezas occidentales para que éstas se adecúen al contexto japonés, como por ejemplo, bajar la altura de las patas de las sillas y mesas (figura 6). La revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicó en 1935 un comentario sobre Horiguchi en este sentido «*Horiguchi es uno de esos arquitectos que busca la síntesis entre arquitectura contemporánea y tradición, en un tratamiento de las formas exquisito*» (cit. en K. Oshima; 2010:103).




Figuras 5 y 6: Izquierda, Sutemi Horiguchi, Casa Kikkawa (exterior), Tokio, 1930 (K. T. Oshima, 2010:97). Derecha, Sutemi Horiguchi, Casa Kikkawa (interior), Tokio, 1930 (K. T. Oshima, 2010:101).

Aunque quizá la cumbre del estilo de casa de estilo *wayō* lo constituyese el ejercicio dialéctico entre Japón y Occidente, madera y hormigón armado, que supuso la *Casa Okada*, del propio Horiguchi. En este diseño no sólo quedan plasmados y sintetizados los ideales de la arquitectura residencial de Horiguchi sino que, según palabras del historiador del arte Terunobu Fujimori, la *Casa Okada* fue «*el punto inicial de la arquitectura moderna en Japón*» (K. Oshima; 2010:139). El híbrido diseño de la *Casa Okada* estaba compuesto por una típica casa de madera japonesa modernizada (figura

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

7) y una occidental caja de cemento (figura 8) en la que confluían las características propias del Estilo Internacional: caja cúbica blanca, cubierta-jardín plana y ausencia de ornamento, ya fuese en las planos de superficie o en el equipamiento de los interiores. Para completar esta dicotomía las dos alas de la casa contaban con un típico jardín japonés *akikusa no niwa*, o "jardín de hierbas de otoño", y una zona ajardinada con césped al estilo occidental. Estas dos alas de madera y cemento convergían en una piscina de aguas reflectantes por el efecto del fondo construido en losas de granito. En un ensayo publicado por Horiguchi en 1932, de título en su traducción al español, *El gusto japonés expresado en el arte contemporáneo*, el arquitecto japonés parecía estar describiendo el principio inspirador de la *Casa Okada*, construida un año después, en 1933, «*arquitectura conectada a un mundo internacional, pero apropiada para Japón*» (K. Oshima; 2010:144).



Figuras 7 y 8: Izquierda, Sutemi Horiguchi, Casa Okada (ala de madera desde el jardín), Tokio, 1933 (K. T. Oshima, 2010:140). Derecha, Sutemi Horiguchi, Casa Kikkawa (ala de hormigón armado), Tokio, 1933 K. T. Oshima, 2010:140)

Por su parte, Mamoru Yamada había manifestado su preocupación por la salud espiritual y física como base del diseño arquitectónico ya en sus trabajos para viviendas y oficinas. En su calidad de empleado del Ministerio de Comunicación, Yamada construyó numerosas instalaciones telefónicas y telegráficas. Surgió entonces la necesidad de proporcionar servicios médicos a los trabajadores públicos, esto propició que el propio Yamada se convirtiera en un especialista en el diseño de hospitales, comenzando por una pequeña clínica construida en Hiroshima en 1935, seguida del *Hospital Teishin* en Tokio (1936-37; figura 9) y finalmente otros doce grandes hospitales por toda la geografía japonesa.

La evolución del concepto mismo de hospital tanto dentro como fuera de Japón desde finales del siglo XIX, había dado lugar a una mayor consciencia por parte de los responsables de los proyectos de la necesidad de que los centros hospitalarios combinaran la eficiencia e higiene en el diseño con la comodidad de los pacientes, humanizando la disposición de las salas y acercando los complejos al medio natural con el fin de contribuir a la recuperación de los enfermos. Con esta intención el *Hospital Teishin* fue construido en Fujimo-chō, una zona de belleza natural en el centro

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de Tokio con vistas al Monte Fuji. Desde un punto de vista estético Yamada siguió un modelo racionalista cercano a los planteamientos formales de los hospitales que había visitado en Europa en su viaje de 1929. Para el *Hospital Teishin* elige una estructura de bloques que admiten el máximo de luz y ventilación hacia las habitaciones interiores alineadas a lo largo de pasillos centrales. El material básico utilizado tanto en los recubrimientos exteriores como en la mayoría de los muros interiores fue la baldosa de cerámica brillante que por un lado reflectaba la luz y facilitaba la limpieza y por otro, desde el punto de vista de los costes, resultaba económica y eficiente. La sensibilidad hacia las necesidades de los "habitantes" de sus construcciones demostrada por Yamada se observa en la estandarización de las ventanas de guillotina que podían abrirse completamente para permitir que las camas pudieran salir a los balcones o en las suaves rampas exteriores que facilitaban la posibilidad de que los pacientes en silla de ruedas pudieran salir y disfrutar del sol y el aire fresco. Sus deseos de concebir una arquitectura al servicio de la sociedad en su conjunto tienen un fiel reflejo en el *Hospital Teishin*. Este proyecto de Yamada se convertiría en un símbolo del "moderno hospital blanco" en Japón, adaptándose además a las formas de vida del país a través de la observación de costumbres locales como la de descalzarse en los interiores, gesto que por otro lado, en ningún sitio puede resultar más apropiado desde el punto de vista de la higiene que en un hospital.

Como indicábamos al comienzo, la estética y la cultura japonesa en general, y la arquitectura en particular, triunfan en Occidente desde hace décadas. Sin embargo, la base en la que se hunden y sobre la que se sustentan los pilares del origen del florecimiento de la arquitectura japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, es-

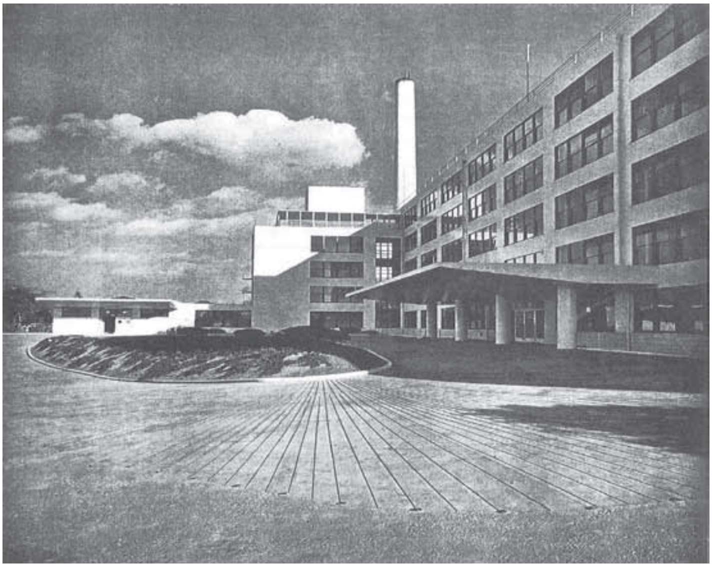


Figura 9: Mamoru Yamada, Hospital Teishin, Tokio, 1936-37
(K. T. Oshima, 2010:228).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

pecialmente a partir de la década de los 60, que debemos buscar en el trabajo de unos pocos arquitectos que comenzaron su obra en el periodo de entreguerras, no ha sido reconocido en toda su dimensión. El arte, y con él la arquitectura, son un fiel reflejo del espíritu del ser humano y ese espíritu depende en gran medida de la época en la que se desarrolla, así como del contexto geográfico y cultural en el que habita. «*Muchas de las cualidades de la tradición japonesa igualan emocionalmente el aspecto más avanzado de la arquitectura internacional*» señala Robin Boyd (1969:9) en su obra *Nuevos caminos de la Arquitectura Japonesa*. Entre esas cualidades destacan el amor por los materiales desnudos, el gusto por mostrar los medios estructurales, la admiración por la naturaleza que se integra en viviendas y edificios religiosos y civiles, así como el placer por los espacios abiertos y la división modular de éstos. Todas estas características hacen que la arquitectura japonesa casi debería considerarse como "precursora" más que "seguidora" de la arquitectura moderna ya que como bien indica Robin Boyd, «*la civilización occidental tuvo necesidad de experimentar una revolución intelectual, unos tres mil años después de haber empezado la creación arquitectónica, para llegar apenas a la misma aproximación elemental con el arte de construir que el Japón poseyó como por instinto desde el principio*» (1969:9).

Desde la segunda mitad de los años 40, figuras como Horiguchi y Yamada emergieron para convertirse en los "padres" de una nueva generación de arquitectos post-Segunda Guerra Mundial entre los que destacaron figuras como Kunio Maekawa y Kenzō Tange. Estos arquitectos junto con los visionarios miembros del "movimiento metabolista", como Kiyonori Kikutake, o posteriormente los fundadores de lo que vino en llamarse "Nueva Ola japonesa", a partir de los años 70, con figuras como Arata Isozaki y Kazuo Shinohara, lideraron una nueva era de la arquitectura nipona en la que persistieron los dilemas entre internacionalización y regionalismo, especialmente en las décadas más cercanas a la contienda mundial, pero que con el tiempo ha conseguido el reconocimiento final para la arquitectura japonesa por sus altas cotas de realización tecnológica y su estética unas veces agresiva y exuberante y otras refinada y leve, pero siempre sofisticada y expresiva. Todo esto ha contribuido a hacer que la arquitectura japonesa haya dejado de tener un papel periférico para situarse en un espacio central del escenario mundial y que cualquier estudio sobre la arquitectura del siglo XX deba incluir amplios capítulos de la producción del país asiático. En esta breve aportación lo que hemos intentado es adelantar en unas décadas el momento de comienzo de esa centralidad de la arquitectura japonesa en la historia de la Arquitectura Moderna.

Bibliografía

ALEX, William (1965), *L'architettura*. Milán, Rizzoli Editore.

BENTON, Tim (1981), *El Estilo Internacional 1*. Madrid, Adir Editores.

BENTON, Tim y BENTON, Charlotte (1981), *El Estilo Internacional 2*. Madrid, Adir Editores.

BOYD, Robin (1969), *Nuevos caminos de la Arquitectura Japonesa*. Barcelona, Editorial Blume.

COLLCUTT, Martin; JANSEN, Marius y KUMAKURA, Isao (1990), *Japón: el imperio del sol naciente*. Barcelona, Círculo de Lectores.

CURTIS, William J. R. (2007), *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres, Phaidon.

FRAMPTON, Kenneth (1987), *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

HITCHCOCK, Henry-Russell (1981), *Arquitectura: Siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra.

HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Phillips (1984), *El Estilo Internacional*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia.

MANTERO, Enrico (ed.) (1984), *Il razionalismo italiano*. Bolonia, Zanichelli Editore.

MARTÍN GUTIÉRREZ, Emilio (1990), *El Movimiento Metabolista: Kisho Kurokawa y la arquitectura de cápsulas.* En: ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/5206/1/ETSA_12-3.pdf [01/11/2012].

OSHIMA, Ken Tadashi, (2010), *International Architecture in Interwar Japan: constructing Kokusai Kenchiku*. Seattle, University of Washington Press.

PEVSNER, Nikolaus (1992), *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*. Barcelona, Ediciones Destino.

REISCHAUER, Edwin O. (1973), *Histoire du Japon et des Japonais: des origines à 1945*. París, Édition du Seuil. & Unwin.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Correlaciones en la arquitectura de Japón y España, 1930-1980

Javier Vives Rego
Arquitecto

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: arquitectura japonesa, arquitectura española.

Resumen: Entre las arquitecturas de España y Japón no existió relación alguna hasta bien entrado el siglo XX. Este artículo mostrará que en 1930 se produjeron concurrencias, quizás fortuitas, que preludiaron una serie de correlaciones entre las obras de arquitectos de ambos países. El periodo que se analiza aquí abarca cincuenta años de la historia arquitectónica de Japón y España.

Keywords: Japanese architecture, Spanish architecture.

Abstract: The Spanish and Japanese architectures did not keep any relationship well into the twentieth century. This paper will show that in 1930 there were correlations, perhaps fortuitous, that foresaw a series of resemblances between the works of architects from both countries. The period analyzed here spans fifty years of the architectural history of Japan and Spain.

1. Introducción

El motivo de este trabajo es presentar una serie de sincronías o paralelismos que se produjeron entre arquitectos españoles y japoneses desde los años treinta a los ochenta de la pasada centuria. Fueron décadas en las que ambos países crearon su propio repertorio moderno y construyeron los cimientos sobre los cuales las generaciones de arquitectos nacidos después de 1945 levantaron su obra.

A lo largo de estas líneas presentaré realizaciones de creadores españoles y japoneses que en un determinado momento, a lo largo de ese medio siglo, o bien coincidieron en algunos de sus planteamientos proyectuales o resultados formales, o bien marcaron una determinada tendencia en sus respectivos países. De entre los once arquitectos elegidos, cinco japoneses y seis españoles, destacan dos: Tange Kenzō y José Antonio Coderch. Ambos nacieron el mismo año, ambos iniciaron su carrera después de un largo periodo bélico y ambos son reconocidos como indiscutibles maestros por los que hoy también son así considerados. Por descontado que han quedado muchos sin mencionar, pero este trabajo ni pretende ni puede ser exhaustivo.

Los primeros contactos directos de la arquitectura española con la japonesa no se produjeron hasta los años cincuenta del siglo XX. Uno de ellos lo protagonizó Miguel Fisac, quien en 1953 visitó el País del Sol Naciente del 31 de enero al 8 de marzo (Lorente Alcoya; 2013:561). Sin embargo, sí existieron otro tipo de relaciones con anterioridad.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Los antecedentes

En el año 1932 se inauguró, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la exposición *El estilo internacional. Arquitectura desde 1922*, organizada por el arquitecto Philip Johnson, el historiador Henry-Russell Hitchcock y el director del museo Alfred H. Barr.

Para la muestra se seleccionaron cuarenta arquitectos de quince países. Al lado de edificios de Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe, se encontraban sendas obras de un español y un japonés: José Manuel Aizpurúa con su Club Náutico de San Sebastián y Yamada Mamoru con su Laboratorio Eléctrico en Tokio.

José Manuel Aizpurúa (1902-1936) finalizó sus estudios en Madrid en 1927, y en 1929 viajó a Frankfurt para asistir al CIAM.[1] Al año siguiente fue uno de los miembros fundadores del GATEPAC,[2] asociación creada en 1930 en Zaragoza a partir de los presupuestos del CIAM y de la cual también formó parte Sert, de quien hablaré enseguida.

En el proyecto del Real Club Náutico de San Sebastián, Aizpurúa colaboró con Joaquín Labayen (1900-1995),[3] con quien compartía estudio desde 1927. Las obras de construcción se iniciaron y concluyeron en el año 1929.

Yamada Mamoru (1894-1966) finalizó su carrera en 1920 en Tokio y ese mismo año, junto con cinco compañeros de universidad, fundó la Sociedad de Arquitectura Secesionista.[4] Si bien su credo, a pesar del nombre, se inspiraba en los expresionistas alemanes, tanto Yamada como sus otros colegas se decantaron muy pronto por el racionalismo (K. T. Oshima, 2009:39-50).

El Laboratorio Eléctrico, finalizado en 1930, era una pequeña construcción encargada por el Ministerio de Correos y Telecomunicaciones, para el que Yamada ya había realizado cinco años antes la Oficina Central de Telégrafos en Tokio.

Los edificios de Aizpurúa y Yamada eran los únicos de sus respectivos países que aparecían en la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la primera dedicada a la arquitectura que realizaba la pinacoteca neoyorquina, nacida apenas tres años antes.

En el catálogo editado con motivo de la muestra neoyorkina se incluían fotografías y planos de todas las obras expuestas. Como complemento de la exhibición, Hitchcock y Johnson publicaron *The International Style: Architecture Since 1922*, que se convirtió en un verdadero manifiesto de los planteamientos de la arquitectura moderna.

En los pies de fotos de ese libro se incluían unos escuetos comentarios de cada edificio. El dedicado a la obra de Yamada decía: «*Un sencillo edificio sin mucho refina-*

1. El primer CIAM o Congrès International d'Architecture Moderne, se había celebrado en 1928 en La Sarraz, Suiza. El último tuvo lugar en 1959 en Otterlo, Holanda.

2. GATEPAC era el acrónimo de Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea

3. Sobre Joaquín Labayen puede consultarse E. Beraza Sorarrain (2012).

4. La *Bunriha kenchiku kai*, muchas veces mencionada simplemente como *Bunriha*.

miento. Las esquinas redondeadas difuminan el efecto del volumen». Y el del edificio de Aizpurúa: *«la proyección del techo de la terraza añade una complicación innecesaria»* (H.R. Hitchcock y Ph. Johnson; 1966:169, 228).

3. La Exposición Universal de París de 1937

Con los pabellones de España y Japón en la Exposición Universal de París se produjo otra de las sincronías que presento en este trabajo. Sus coincidencias eran, en primer lugar, las similitudes en los planteamientos y resultados de ambos proyectos y, en segundo lugar, el paso de sus autores por la oficina de Le Corbusier.

José Luis Sert (1902-1983) estudió arquitectura en Barcelona mientras practicaba la pintura. Tras obtener el título, en 1929 viajó a París para trabajar con Le Corbusier hasta 1930. Allí coincidió con Maekawa, de quién hablaré más adelante. En 1937 regresó a la capital gala para realizar, en colaboración con Luis Lacasa (1899-1966), el proyecto del pabellón español para la Exposición Universal de 1937.

Sakakura Junzō (1904-1968) se graduó en 1927 en historia del arte por la Universidad Imperial de Tokio y en 1929 viajó a Francia, donde, en 1931, ocupó el puesto que dejaba Maekawa en la oficina de Le Corbusier. Su estancia allí se prolongó hasta 1936. Sin embargo, al año siguiente, tuvo que volver al país galo para supervisar las obras de su Pabellón Japonés en la exposición de París.

Ambos edificios compartían no pocos planteamientos: construcción elevada sobre el terreno, utilización de los pilares para crear el ritmo compositivo y otros elementos sintácticos característicos del racionalismo. Todo ello producía un maridaje conceptual y formal entre ambas obras que seguramente debía mucho a las estancias de los dos arquitectos en la oficina de Le Corbusier en la rue de Sèvres de París.[5]

4. Las posguerras, 1939 y 1945

Tras los respectivos periodos bélicos en que se vieron involucrados España y Japón, ambos países comenzaron su reconstrucción en condiciones muy precarias.

Desde el punto de vista arquitectónico, fue en esos años cuando aparecieron los dos indiscutidos maestros del panorama español y japonés de posguerra: José Antonio Coderch y Tange Kenzō.[6] Ambos nacieron en el mismo año, 1913, y ambos se con-

5. Se volvieron a producir otras coincidencias entre ambos países cuando en la oficina de Sert en Estados Unidos (Sert, Jackson and Associates) trabajó a mediados de los cincuenta Maki Fumihiko (1928-), uno de los componentes del grupo metabolista, y más tarde, a principios de los sesenta, Minori Takeyama (1934-), autor de algunos de los edificios pop más conocidos de los años setenta en Japón.
6. En realidad, Tange ya había iniciado su carrera profesional antes de la guerra, en 1938, aunque sus trabajos nunca superaron la fase de proyecto.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

virtieron en pioneros de la modernidad. Curiosamente, los dos comenzaron su etapa posbélica con obras de aspecto tradicional.

José Antonio Coderch (1913-1984) finalizó sus estudios de arquitectura en Barcelona en 1940. Después de trabajar dos años en Madrid, abrió su despacho profesional en 1942.

Coderch construyó su propia casa en 1947. Si bien las referencias a la arquitectura popular, aunque discretas, eran obvias, la claridad compositiva en la disposición de los huecos y la utilización de persianas de librillo mostraban ya el camino que iba a seguir el arquitecto en sus proyectos más representativos.

Tange Kenzō (1913-2005) finalizó sus estudios en la universidad de Tokio en 1938 e inmediatamente entró como colaborador en la oficina de Maekawa.

Tange concluyó su casa en 1953. También en su caso el parentesco con la arquitectura tradicional resultaba claro: cabezas de ménsulas aparentes, apoyos de las columnas sobre piedras, *tatami,* puertas correderas *(fusuma)* y sobre todo una notable transparencia y fluidez espacial.

A pesar de la distinta fecha de su construcción, ambos edificios se realizaron transcurridos ocho años desde los respectivos finales de guerra en España y Japón, ambos fueron las residencias de los arquitectos durante muchos años y ambos preludiaban algunos de los rasgos más característicos de la posterior actividad de sus autores.

Esas sincronías proyectuales a comienzos de la carrera profesional de Coderch y Tange se volvieron a repetir más tarde, como veremos al final de este trabajo. Sus primeros contactos personales tuvieron lugar en 1959.[7]

5. Los años 50, vivienda popular

Los años 50 de la pasada centuria representaron un desafío tanto para Japón como para España. Debido a la enorme emigración interior, el crecimiento de la población en las grandes ciudades exigía encontrar soluciones urgentemente. Como ejemplos de respuesta a esa situación, presento aquí sendas obras de Maekawa Kunio y Oriol Bohigas.

Aunque la diferencia generacional entre ambos arquitectos no parece aconsejar su emparejamiento, sus propuestas sí merecen una comparación. Las dos marcaron, en sus respectivos países, un camino en la solución del problema de la vivienda popular: el lenguaje corbusiano, en el caso de Japón, y una simbiosis denominada “regionalista”, en España (K. Frampton; 1985:8, 28).

7. Coderch fue el representante español en el CIAM de 1959 propuesto por Sert, y Tange, uno de los invitados a participar en la reunión del TEAM 10. Mencionado por Botond Bognar (1985:200 - nota 13). En ese encuentro, desarrollado entre el 7 y 15 de septiembre de 1959 en Otterlo, cuando el Team X tomó el relevo del finiquitado CIAM, fue donde se conocieron Tange y Coderch. Tange había presentado su proyecto de oficinas para la prefectura de Kagawa en Takamatsu y Coderch, el suyo de los apartamentos en Torre Valentina, en la Costa Brava, no construido. Véase A. Pedret (s.f.).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Maekawa Kunio (1905-1986) finalizó sus estudios de arquitectura en 1928 en la Universidad Imperial de Tokio. En marzo de ese mismo año partió hacia París, donde consiguió trabajo no remunerado en el estudio de Le Corbusier, con quien colaboró durante dos años hasta que le sustituyó Sakakura, como ya he comentado.

El edificio de apartamentos en Harumi de Maekawa, se construyó en 1958 en unos terrenos ganados al mar. En el bloque de planta baja y nueve pisos se distribuían 168 viviendas de entre 32 y 42 m². Todas respondían a un programa mínimo en el que las divisiones interiores eran puertas correderas de estilo nipón *(fusuma)* y el pavimento de las habitaciones de *tatami.* Una amplia zona de distribución, donde se situaba una minúscula cocina, atravesaba los apartamentos de fachada a fachada para permitir la ventilación cruzada y ampliar, gracias a los paneles deslizantes, las dos estancias adyacentes.

Como ya he comentado, Maekawa había trabajado en París con Le Corbusier de 1928 a 1930 y en 1951 visitó la Unité d'Habitation de Marsella. Las enseñanzas que extrajo de ambas experiencias pueden rastrearse en su bloque de Harumi y especialmente en la enorme estructura de hormigón donde se encajaban las viviendas (J. M. Reynolds; 2001:201-205). El edificio de Maekawa se derribó en el año 1997, pero se reconstruyó el interior de uno de sus apartamentos en el Instituto de Tecnología de la Urban Renaissance Agency. [8]

Oriol Bohigas (1925-) finalizó sus estudios de arquitectura en 1951 y muy pronto se destacó como uno de los animadores más activos de la escena cultural de esos años. En 1952 abrió su despacho junto con Josep Martorell, con quien ha seguido colaborando hasta nuestros días.

El edificio de la calle Pallars de Barcelona se construyó en 1959. El proyecto se desarrolla en cinco pisos donde se distribuyen 120 apartamentos, de escasos 60 m², alrededor de siete escaleras independientes que dan acceso a cuatro viviendas por planta. Todas tienen tres habitaciones y un baño distribuidos alrededor de un área en la que se sitúan el salón, la cocina y el vestíbulo.

Las obras de Maekawa y Bohigas eran muy diferentes. La de Tokio se situaba en terrenos ganados al mar, la de Barcelona en un casco urbano. En Japón, la estructura de hormigón armado era imponente y seguía el modelo corbusiano de bloque aislado. En España, se utilizaba un sencillo y económico sistema de paredes de carga de ladrillo para un edificio entre medianeras. Maekawa seguía las enseñanzas de Le Corbusier; Bohigas, las de Gio Ponti.[9]

Lo que tenían en común ambos proyectos era que sus respectivos sistemas constructivos se mantuvieron vigentes en ambos países durante décadas: bloques aislados de estructura de hormigón de entre 10 y 15 pisos de altura en Japón y edificios entre-

8. Pueden verse fotografías de su interior en都市再生機構 (Agencia de Renovación Urbana) (s.f.), 昭和30年代の高層集合住宅・晴海高層アパート, (Edificio de viviendas de gran altura de 1955. Los apartamentos de gran altura Harumi), http://www.ur-net.go.jp/rd/history/index.html [03-03-2014].
9. En 1949 visitaron Barcelona los italianos Bruno Zevi, Gio Ponti y Alberto Sartorius, un estímulo para el renacimiento del movimiento moderno español. Mencionado por D. Mackay (1972:5).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

medianeras de paredes de ladrillo de unos 4 a 7 pisos en España.[10] No hay duda que el gran contraste de escala y volumen entre los dos modelos ponía de manifiesto la diferencia de recursos económicos y técnicos que ya existía por esos años entre Japón y España.

Sin embargo, a pesar de esas enormes desigualdades, un concepto japonés parecía haberse filtrado en la atmósfera española de esos años. La flexibilidad espacial de los apartamentos de Maekawa no era un invento del movimiento moderno occidental, sino un concepto que tenía siglos de historia en Japón. Pero la discreta flexibilidad espacial del núcleo central en el que Bohigas situaba el salón, cocina y vestíbulo, solo separados por divisiones a media altura para configurar un espacio lo más abierto y flexible posible, sí era algo nuevo en España que inesperadamente se relacionaba con aquella tradicional cualidad japonesa.

6. Los años 60, arquitectura religiosa

Voy ahora a presentar dos iglesias católicas en las que el hormigón visto juega un papel decisivo en la creación de su particular atmósfera interior: la Catedral de Santa María de Tange y la Iglesia de Santa Ana de Fisac.

Tange había trabajado en 1938 con Maekawa, lo que le proporcionó un excelente conocimiento de la sintaxis corbusiana y las posibilidades del hormigón armado. Tras el éxito internacional que le supusieron la piscina y pabellón olímpicos en 1964, un año más tarde inaugura la catedral de Santa María en Tokio, otra de sus obras emblemáticas.

A partir de una planta romboidal, el arquitecto japonés levanta ocho paraboloides hiperbólicos de hormigón armado, que exteriormente reviste de chapa de acero inoxidable. Los bordes superiores de esas curvas, al no tocarse, definen un lucernario que adopta la forma de una cruz latina cuyos brazos forman planos inclinados.

La imagen exterior del edificio de Tange es ambigua: las brillantes superficies alabeadas de acero parecen ser a la vez paredes y cubierta, o quizás no sean ni una cosa ni otra. Curiosamente, son cuatro láminas independientes que no tiene contacto entre sí porque las separa el estrecho lucernario comentado.

Miguel Fisac (1913-2006) obtuvo el título arquitecto en 1942 en Madrid. A partir de 1959 comenzó una etapa de investigación de las posibilidades del hormigón armado cuyo fruto más destacado fueron los denominados "huesos", unas piezas huecas que empleadas como vigas permitían cubrir grandes luces.

10. Aunque no se puede olvidar que a finales de los años cincuenta, en las periferias de los grandes centros urbanos españoles, ya se estaban construyendo bloques aislados de estructura de hormigón siguiendo los preceptos racionalistas, no es menos cierto que gran parte del parque inmobiliario del país, hasta la década de los setenta, se levantó empleando el sistema de paredes de carga de ladrillo. Mientras en Japón la gran pericia de sus carpinteros permitía ejecutar estructuras de hormigón visto con un excelente acabado, el empleo en España del ladrillo era una tradición constructiva con siglos de historia que en tiempos de carestía económica y técnica resultaba muy adecuada.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La iglesia de Santa Ana y Nuestra Señora de la Esperanza, finalizada en 1966, es un buen ejemplo de esa etapa. Su planta, en forma de abanico, se define con un gran muro de perfil semicircular en cuya zona central se sitúa el altar. En la cubierta Fisac utiliza sus conocidos “huesos”.

Un elemento singular del interior de esa iglesia es el original ábside creado mediante la intersección de tres casquetes esféricos de diferente dimensión con aquella pared curva. Un lucernario elíptico sobre el altar tamiza la luz del sol y realza la textura del muro que actúa como telón de fondo.

En los dos interiores creados por Tange y Fisac el material protagonista es el hormigón visto, cuya textura se acentúa con una iluminación natural que desempeña un importante papel en la creación de su atmósfera. Mientras Fisac concentra la entrada de luz natural en el ábside, Tange la utiliza para crear un rasgado cenital cruciforme que desciende hasta el suelo por los cuatro extremos de sus brazos. Los dos arquitectos, conscientes de la intensidad solar en sus países, la controlaron espléndidamente filtrando sus rayos. La penumbra que se mantiene en ambos interiores, incluso en los días más soleados, entronca, por un lado, con la reducción del tamaño de las aberturas en la arquitectura popular española y, por otro, con el apantallado lumínico que proporcionan los grandes aleros en la construcción tradicional japonesa.

7. Los años 70, edificios en altura

Los años setenta se inauguraron en Japón con la Exposición Universal de Osaka, en cuyos pabellones la tecnología de sus grandes empresas permitió a los arquitectos japoneses hacer realidad algunos de sus sueños metabolistas. Para mi comparación, esta vez he elegido dos edificios ejecutados en plena década, que en apariencia son muy diferentes, pero que tiene el rasgo común de haber cuestionado claramente la ortodoxia racionalista aplicada a edificios de gran altura.

Kurokawa Kishō (1934-2007) se licenció en 1957 en la universidad de Kioto y a continuación entró a trabajar en la oficina de Tange. Abrió su propio despacho en 1962. Kurokawa fue el primer arquitecto que estudió y, lo más importante, materializó el empleo de cápsulas en la construcción. Después construir en Tokio el emblemático edificio Nakagin en 1972, el arquitecto japonés proyectó para la empresa Sony una sede en Osaka,[11] inaugurada en 1976.

Kurokawa eligió un inmaculado revestimiento metálico blanco para cubrir todo el edificio, una verdadera torre de servicios, comunicaciones e instalaciones que alcanzaba los 72 m de altura coronados con un enorme remate ciego. Los ascensores y

11. En Tokio, Ashihara Yoshinobu (1918-2003) había construido en 1966 otro edificio para la misma empresa en pleno Ginza, todavía hoy día operativo, algo que lamentablemente ya no se puede decir del de Kurokawa, derribado en el año 2006. Una plaga parece atacar a los más emblemáticos edificios de Kurokawa: tras el derribo del Sony de Osaka, vino el del hotel Sofitel en Tokio, en 2008, solo catorce años después de haberse inaugurado, y hoy parece que también el Nakagin está condenado a desaparecer de igual modo.

escaleras, se manifestaban ostensiblemente en su fachada principal, mientras que la posterior, orientada a una vía pública más estrecha, acogía unas inesperadas cápsulas de acero inoxidable al tiempo que mostraba su red de brillantes conductos de cobre perfectamente alineados.

La corriente de información que se suponía generaban los productos de la marca Sony expuestos en el edificio, se veía parafraseada en sus fachadas mediante el flujo de circulaciones e instalaciones. La torre Sony de Kurokawa marcó un hito no solo en su carrera, sino en el devenir de los inmuebles en altura.

Antonio Bonet (1913-1989), siendo todavía estudiante, asistió en 1933 al CIAM de Atenas junto con Sert. Ahí conoció a Corbusier, quien, en cuanto el español finalizó sus estudios en 1936, le aceptó como colaborador en su despacho de París. Al año siguiente, Sert solicitó su colaboración en el proyecto del ya comentado pabellón español para la exposición de París. En 1938 se trasladó a Argentina y Uruguay, desde donde también realizó proyectos para España. En los años sesenta decidió cerrar su despacho en América y regresar a su país.

La torre Urquinaona es un edificio, de 22 plantas y 70 metros de altura, destinado a oficinas y concluido en 1973. Bonet eligió para la fachada el gres, un material de gran resistencia a la intemperie y, como hizo Kurokawa, también articuló su gran volumen rompiéndolo con cuerpos salientes que variaban según la altura y hacían desaparecer la inicial envolvente regular de la planta.

Las obras de Kurokawa y Bonet marcaron el inicio de una corriente que abogaba por los edificios altos, generalmente corporativos, que en esas fechas, a mediados de los setenta, la tecnología ya permitía construir en ambos países. Los dos proyectos mostraban una abierta ambigüedad en la definición de las fachadas con sus esquinas achaflanadas o dispositivos tecnológicos aparentes. Lo que emparentaba sus propuestas era la idea de ofrecer una nueva imagen de edificio en altura que superara los ortodoxos presupuestos racionalistas.

8. Los años 80, el fin de una época

Llegados a la década de los ochenta, la de la explosión constructiva y tecnológica, me interesaría remarcar cómo se cerró el círculo que los dos padres de la arquitectura moderna de Japón y España habían empezado a dibujar a principios de los años 50, cuando las carencias económicas y técnicas en sus países eran enormes. Quienes dieron el primer impulso a la rueda arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX se encontraron de nuevo casi cuarenta años más tarde en dos obras epigonales y emblemáticas. Me explicaré.

Ya he comentado que Coderch y Tange se habían conocido personalmente en 1959 con motivo de la creación del TEAM 10 en Otterlo, Holanda. En los años setenta, las obras de Coderch ya se habían publicado en revistas japonesas especializadas y en concreto sus últimos proyectos de edificios de viviendas en los que el arquitecto español utilizaba sus característicos quiebros. Con toda seguridad Tange estaba al corriente de ello.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En 1974 se encargó a Coderch el proyecto de la volumetría y fachada de dos torres para las oficinas centrales de La Caixa en colaboración con Francisco Mitjans (1909-2006), pero no fue hasta 1983 cuando se finalizaron los trabajos de construcción. El conjunto está formado por dos edificios de 14 y 26 pisos con 48 y 85 m de altura, unidos por un basamento de dos plantas que unifica los accesos. Los oscuros retranqueos de todas las fachadas no pueden negar su parentesco con los quiebros, «marca de la casa», de muchas de las obras anteriores del arquitecto español.

El hotel Prince Akasaka de Tange se proyectó dos años antes que la obra de Coderch y se finalizó en 1982. Lamentablemente, en el año 2013 se ha procedido a su demolición. Sus inmaculadas 39 plantas sobre rasante alcanzaban los 139 m de altura levantándose sobre un gran basamento destinado a todos los servicios que precisa un gran hotel. Lo singular de esta obra era el empleo extensivo de los quiebros en la gran torre y cuerpo inferior. Nunca antes Tange había utilizado ese recurso de forma tan explícita.

Esto es lo que me interesa remarcar aquí: el empleo por parte del japonés de un sistema de articulación de las fachadas mediante quiebros con el que Coderch había experimentado a lo largo de toda su carrera, tanto en edificios de pequeña escala como en obras de gran volumen. Ese recurso no era en absoluto ajeno a Tange, conocedor de la Villa Imperial de Katsura[12] como pocos, pero nunca lo había utilizado con anterioridad tan claramente.

Tange y Coderch fueron arquitectos pertenecientes a dos culturas muy alejadas y que iniciaron su andadura profesional alejados 10.000 km uno de otro. Ambos comenzaron casi de la misma manera, levantando su propia casa en un estilo muy próximo a las construcciones populares. Durante décadas, ambos acometieron las más fascinantes tareas de modernización de la arquitectura moderna de sus países, pero sin olvidar nunca las raíces tradicionales. Pensemos, por ejemplo, en las oficinas de la prefectura de Kagawa de 1958, del japonés, o en las viviendas de la calle del compositor Bach en Barcelona del mismo año, del español, otra sincronía que no he comentado aquí.

Al final de sus carreras los dos maestros se volvieron a encontrar en sendas obras epigonales en las que utilizaron un recurso de gran fuerza formal, el retranqueo que quiebra y disuelve la fachada jugando con la luz y proporcionando variedad de vistas al interior, algo muy presente en los edificios tradicionales japoneses.

En los años ochenta de la pasada centuria, los alumnos y antiguos colaboradores de Tange y Coderch que, en su momento, habían recibido el testigo de ellos, a su vez lo estaban entregando ya a las más jóvenes promociones de arquitectos japoneses y españoles que han eclosionado en el nuevo de milenio. Se había cerrado un círculo, pero se había abierto otro.

12. La villa Imperial de Katsura en Kioto es uno de los referentes de la arquitectura tradicional japonesa que provocó la admiración de Bruno Taut cuando la descubrió en 1933. Su planta es una muestra de la utilización del retranqueo. Tange escribió en los años sesenta un libro dedicado a Katsura que hoy es un clásico.

Bibliografía

AGENCIA DE RENOVACIÓN URBANA, 都市再生機構 (s.f.), 昭和30年代の高層集合住宅・晴海高層アパート，(Edificio de viviendas de gran altura de 1955. Los apartamentos de gran altura Harumi), http://www.ur-net.go.jp/rd/history/index.html. [03-03-2014].

BERAZA SORARRAIN, Elixabete (2012), *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, http://www.euskomedia.org/aunamendi/83894, [03-03-2014].

BOGNAR, Botond (1985), *Contemporary Japanese Architecture,* Nueva York, Van Nostrand.

FRAMPTON, Kenneth (1985), *Martorell, Bohigas, Mackay, 30 años de arquitectura 1954-1984,* Barcelona, Xarait.

HITCHCOCK, Henry-Russell y Philip JOHNSON (1966), *The International Style: Architecture Since 1922*, Nueva York, Norton.

LORENTE ALCOYA, Óscar (2013*)*, "Miguel Fisac, un arquitecto español en Japón", en *Itinerarios, Viajes y contactos Japón-Europa,* Garcés García, Pilar y Terrón Barbosa, (eds), Berna, Peter Lang.

MACKAY David (1972), *Contradicciones en el entorno habitado, análisis de 22 casas españolas,* Barcelona, Gustavo Gili.

OSHIMA, Ken Tadashi (2009), *International Architecture in Interwar Japan. Constructing Kokusai Kenchiku*, Washington, University of Washington Press.

PEDRET, Annie (s.f.), *Otterlo (the Netherlands) 7-15 September 1959. CIAM'59: the end of CIAM,* http://www.team10online.org/team10/meetings/1959-otterlo.htm, [03-03-2014].

REYNOLDS, Jonathan. M. (2001), *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture,* Berkeley, University of California Press.

STEWART, David. B. (2002), *The Making of a Modern Japanese Architecture. From the Founders to Shinohara and Isozaki*, Tokio, Kodansha International.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Agua y arquitectura, elementos de diálogo entre España y Japón*

Álvaro Varela de Ugarte
Universidad Politécnica de Madrid

Palabras clave: arquitectura, agua, *onsen*, *rotenburo*.

Resumen: Hemos planteado una nueva manera de la utilización del agua termal en Galicia, España, utilizando la experiencia milenaria del Japón. Hemos diseñado y construido varias instalaciones termales utilizando el concepto japonés de balneario, *onsen*. Los espacios han sido pensados para la relajación del cuerpo y la mente, y en donde nos metemos en aguas termales naturales a altas temperaturas de 38º-41º.

Los casos que aquí presentamos son principalmente baños a cielo abierto, o *rotenburo*. Utilizamos elementos primarios en su construcción, agua termal, madera, pizarras, rocas y piedras, y los complementamos con una cuidada jardinería que nos acerca a la sofisticada estética japonesa.

La relación del cuerpo con la naturaleza, recibiendo la energía de sus elementos, es un acto tremendamente beneficioso para la salud mental y física de los individuos. La preparación de la mente desde la actividad cotidiana a la inmersión en las aguas calientes que nos brinda la naturaleza se ha cuidado con la delicadeza aprendida de la sabiduría japonesa.

Key words: architecture, water, onsen, rotenburo.

Abstract: We have proposed a new way of using thermal water in Galicia, Spain, by looking to the millenarian experience of Japan. We have designed and constructed several thermal facilities using the Japanese bath system, *onsen*. The spaces are thought out for the relaxation of the body and mind, and within this created atmosphere we enter in natural thermal waters of high temperatures of 38º-41º.

The cases we present are mainly open to the sky baths, or *rotenburo*. We use primary elements in their construction, thermal water, wood, slates, rocks and stones, complementing them with a delicate gardening that approaches us to the sophisticated Japanese aesthetic.

The relation of the body with the nature, receiving the energy of its elements, is a tremendously beneficial act for the mental and physical health of the individuals. The preparation of the mind from the daily activity to the immersion into hot waters, that nature offers us, has been taken care of with the learned gentleness of the Japanese wisdom.

El agua es el medio y la arquitectura la herramienta. Entre ambas se encuentra la experiencia y el conocimiento que hemos adquirido de ambas culturas, la española y la japonesa, y que actúan como el vínculo necesario para una coherente generación arquitectónica.

* Agua y arquitectura son las bases del presente trabajo y que se expresa a través de los proyectos de arquitectura realizados y dirigidos por el autor (Alvaro Varela, Arquitecto) para distintas administraciones públicas y empresas privadas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Nos ubicamos en los espacios naturales donde es el agua la protagonista y el objetivo del trabajo. Empezamos en la ciudad de Ourense, Galicia, España, donde hemos llevado a cabo distintas intervenciones en las riberas del río Miño a su paso por la ciudad.

La primera de ellas es el quinto puente de la ciudad, hoy llamado el Puente del Milenio (figura1) inaugurado en el año 2001.

Sin duda salvar el cauce del río es un ejercicio extraordinario que nos ha permitido elaborar una estructura cuyo objetivo no sólo sea el de pasar sino que permita el estar. De esta manera hemos conseguido una relación poco habitual en un puente cual es la de posicionarnos a distintas alturas con respecto al plano del agua, acercándonos o alejándonos del mismo. Es el sentido de lo ligero, *karui*[1], del propio conjunto del puente como una investigación intrínseca que hemos llevado a cabo de la propia esencia de la arquitectura japonesa que expresa ingravidez.

Avanzamos por el río aguas abajo unos 400m y nos encontramos con nuestra primera intervención en el área del termalismo, inaugurado en el año 2001, los baños termales de las Las Caldas del Obispo (figura 2), hoy llamado Termas A Chavasqueira, que pretende ser un *onsen*[2] japonés.







Figuras 1, 2 y 3: Superior izquierda, Puente del Milenio, Ourense. Fotografía, Diego Varela. Inferior izquierda y superior derecha, Termas A Chavasqueira, Ourense (fotografías propias).

1. *Karui*「軽い」– ligero/liviano/suave/leve.
2. *Onsen*「温泉」– balneario/aguas termales/fuente termal.

El lugar donde trabajamos es un lugar ancestral, con un templete construido de sillares de granito, localizado donde emergen las aguas termales a 64ºC y que recuperamos para el ciudadano realizando una pequeña intervención arquitectónica (figura 3).

El espacio del que disponemos es reducido, y se encuentra sujeto al derecho del río a encontrar su acomodo estacional, por lo que debemos situarnos a la cota que nos indica la construcción del templete existente y protegernos con una barrera resistente del empuje del río en las crecidas extraordinarias.

Utilizamos los mecanismos aprendidos en nuestra estancia en Japón y construimos con el menor impacto posible. Planteamos los mínimos cimientos para anclar las estructuras de madera que dan cobijo a las funciones básicas que nos van a permitir iniciar el baño en las aguas termales. Para ello trabajamos con nuestro amigo y mutuo colaborador, el arquitecto japonés Shin'Ichi Chino y solicitamos la maestría del carpintero *miyadaiku*[3], Kyoji Kikuchi, que hizo posible nuestro templo del agua (figura 4).

La sabiduría ancestral del oficio de este experto carpintero, la delicadeza en el manejo de la madera, la precisión del tallado de las piezas para su posterior ensamblaje, siendo todo ello mostrado en una semana a los carpinteros ourensanos que fueron capaces de terminar el edificio de forma magistral. Como resultado de este trabajo conseguimos un espacio sereno, donde el usuario se sumerge en un entorno natural consiguiendo la relajación de la mente y el beneficio de las aguas termales.

La adecuación de los nuevos elementos al lugar original se hace con la misma delicadeza, intentando en este caso que lo existente y lo nuevo queden en armonía, como si siempre hubieran convivido juntos. Le volvemos a dar vida a lo que se quedó en desuso, incorporándolo a un nuevo discurso en el que no pierde su identidad.

Sin duda la articulación espacial que se lleva a cabo desde el exterior de la instalación termal, al interior del edificio y de nuevo al exterior en el espacio de las propias termas donde uno se sumerge en esas aguas naturales calientes, es realmente una transposición en el tiempo y el espacio.

Generamos una naturaleza auténtica pues todos los elementos lo son aunque hayan sido convenientemente colocados, como si se tratara de un jardín japonés o *niwa*[4] (figura 5), siendo realmente lo importante, la inmersión en la naturaleza, al aire libre, en un *rotenburo*[5].

Nos posicionamos ahora un poco más aguas abajo y nos acercamos al Molino As Veigas (figura 6), donde realizamos otra instalación al aire libre, en el año 2004. Las aguas termales, posiblemente las más calientes del territorio nacional, por encima de los 70ºC, se encuentran en el cauce del río detrás de un antiguo molino en desuso. Generamos una gran piscina aislada del agua del río, agua que permitimos que entre controladamente para atemperar nuestra agua termal. Este gran *rotenburo* no está exento de las crecidas ordinarias del río, aguantando estoicamente.

3. *Miyadaiku* 「宮大工」 – carpintero especializado en templos y santuarios.

4. *Niwa*「庭」 – jardín.

5. *Rotenburo*「露天風呂」 – baño termal al aire libre.




Figuras 4 y 5. Termas A Chavasqueira, Ourense (fotografías propias).




Figuras 6 y 7. Izquierda: Termas Molino As Veigas, Ourense.
Derecha: Termas Outariz, Ourense (fotografías propias).




Figuras 8 y 9: Izquierda: Módulo de aseos públicos, Ourense.
Derecha: Edificio Aula de la Naturaleza, Ourense (fotografías de Carlos Pesqueira).

Nos desplazamos otros 400 metros aguas abajo y nos encontramos con nuestra última intervención termal en la ciudad de Ourense, denominada Termas Outariz (figura 7), inaugurada en el año 2008. Es una instalación de mayor tamaño pues lo permite el mayor caudal de agua termal del que se dispone y de nuevo a altas temperaturas, 63ºC.

Nace esta instalación dentro de un proyecto más amplio de recuperación de las márgenes del río donde realizamos unas edificaciones de carácter desmontable reali-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

zadas con estructura de madera laminada con un *leitmotiv* que recuerdan armazones náuticos varados en las márgenes del río. Les unifica además de la temática náutica, los materiales y la metodología constructiva, y los diferencia su expresión formal.

Así realizamos una serie de módulos de aseos públicos y casetas de mantenimiento (figura 8) que se repiten a lo largo de las dos márgenes del río, e identificados por distintos colores de sus paramentos interiores.

También un aula de la naturaleza (figura 9) para la enseñanza del entorno natural del río. Estructura más compleja y de mayor tamaño que mediante un sistema de portones frontales permite observar el río.

En la instalación termal utilizamos la misma estrategia programática que en la terma anteriormente citada, pero esta vez, por su mayor tamaño, se debe posicionar a una altura topográfica superior para no alterar las máximas avenidas del río, lo que nos ha permitido generar una instalación en dos niveles (figura 10).

Aquí también tuvimos que adaptarnos a una franja estrecha entre la carretera y el río, si bien, en este caso, el camino de ribera lo tenemos por detrás, lo que nos ha permitido una mejor relación paisajística con el río.

En su construcción nos adaptamos a la topografía existente y posicionamos una escollera de protección que protege a la instalación de las avenidas ordinarias del río.

Construimos los cimientos que en este caso suponen una planta entera completamente abierta que posibilitaría el fluir del agua sin mayor interrupción por las posibles avenidas extraordinarias del río. Los vestimos de forma mimética con el entorno, planteando el espacio como un continuo dentro fuera (figura 11).

Sobre esta planta posicionamos una plataforma que es nuestro plano elevado de trabajo y que se encuentra prácticamente al mismo nivel del terreno en su parte trasera. Resolviendo estas pequeñas diferencias topográficas, en la formación de los accesos, con el uso de rampas y pequeños puentes.

Hemos llevado a cabo un proceso de montaje similar de la estructura de madera, a la anterior terma, si bien en este caso al ser madera mecanizada las uniones están estandarizadas. Se ha llevado a cabo un revestimiento de pizarra verde para la cubierta.

La forma convexa que adopta la edificación de este lado, minimiza su impacto visual desde el vial de acceso a la ciudad y al mismo tiempo protege bien a la instalación del ruido y de la cinética de dicho vial. Quedando todo el lugar del baño abrazado por el edificio y abierto hacia el río. Intentando mimetizarse con su entorno natural.

El movimiento del usuario desde el exterior de la instalación al interior de la misma está pensado como un sistema de cambios de dirección que permiten encuadres del paisaje y provocan descubrimientos parciales a medida que uno va recorriendo las distintas partes de la instalación hacia su interior más profundo, *oku*[6], donde nos preparamos para el baño.

La salida hacia el baño termal se realiza en una secuencia dentro-fuera-dentro-fuera, descendiendo por unas escaleras que nos mantienen a cubierto y donde podemos

6. *Oku*「奥」– fondo, interior.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

sumergirnos en los *ofuro*[7] (figura 11), o dirigirnos a las zonas de tratamientos individualizados. De aquí nos deslizamos hacia el exterior, a la zona de los baños *rotenburo* (fig. 12) a diferentes alturas topográficas que ofrecen al usuario una variedad de espacios y rincones, *sumi*[8].

Este sistema permite el grado de intimidad o de relación que desee el usuario, encontrándose siempre inmerso en la naturaleza que generamos y que se funde en el entorno natural existente. Sin duda es el caer de la tarde cuando la verdadera magia de estas instalaciones es más intensa.

Salimos ahora de la ciudad de Ourense y nos dirigimos a Prexigueiro, Ribadavia, dentro todavía de la provincia de Ourense, donde volvemos a realizar otra instalación similar, Termas Prexigueiro (figura 13), que la hacen posible las, probablemente, mejores aguas termales de Galicia, por su composición físico química, y a la temperatura de 55ºC. Utilizamos de nuevo el concepto de *rotenburo* para el baño en estas aguas.

En este caso nos encontramos dentro de un bosque de pinos sin ningún condicionante urbano que dificulte la comunión con la naturaleza y directamente trabajamos insertándonos en el paisaje.

Esta terma se ha construido utilizando unas instalaciones existentes adecuándolas al nuevo concepto de baño, poniéndose en marcha en el año 2010.

Nos desplazamos hacia el oeste y entrando en la provincia de Pontevedra donde hemos realizado una intervención en el Hotel Balneario Mondariz (figura 14), que consiste en una pequeña instalación, con parte interior y parte exterior. La zona exterior es un *rotenburo* con un pequeño y delicado ajardinamiento que lo tamiza del entorno.

Con una estrategia similar, dentro de la Casa del Agua de La Coruña, hemos llevado a cabo el proyecto de un Centro integrado por piscinas, gimnasio y centro de talasoterapia. En este caso estamos utilizando agua de mar calentada. Como en Mondariz hemos realizado una pequeña parte de la instalación en el exterior al aire libre y realizado un ajardinamiento en la estética japonesa que lo envuelve (figura 15).

Finalmente nos desplazamos a la Comunidad de la Rioja donde hemos llevado a cabo un diseño para unas termas en la ribera del río Cidacos en su margen izquierda (figura 16). Es un proyecto que se desarrolla en dos fases. La primera ha consistido en el saneamiento y canalización de los afloramientos de agua termal localizados en el cauce del río, y el encauzamiento del mismo realizando una escollera y un paseo de ribera para proteger las huertas colindantes, así como la consolidación y estructuración del espacio del baño localizado en el cauce y que viene usándose desde tiempos inmemorables. La segunda fase construirá la propia terma que se nutrirá del excedente del agua termal que hoy se va con el río sin uso alguno.

7. *Ofuro*「お風呂」– baño japonés.
8. *Sumi*「隅」- esquina/rincón.

Concluimos diciendo que el trabajo que se ha presentado aquí es fruto de más de diez años de actividad profesional y que si bien se ha realizado de una manera más o menos literal del uso del baño en aguas calientes naturales como se lleva a cabo habitualmente en Japón, sienta las bases para la evolución intelectual hacia nuevas propuestas.

He de añadir en cualquier caso que la acogida del público local y foráneo de todas estas instalaciones está siendo extraordinaria.







Figuras 10, 11 y 12: Termas Outariz, Ourense (fotografías propias).



Figura 13: Termas Prexigueiro, Prexigueiro, Ribadavía, Ourense (fotografía propia).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Figura 14: Termas Mondariz, Mondariz Balneario, Pontevedra (fotografías propias).



Fig.15 Terma exterior en terrmaria, La Coruña (fotografía de Diego Varela).

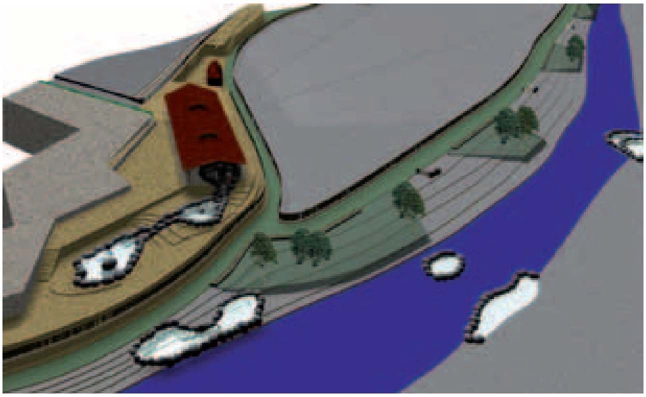


Figura 16. Termas Arnedillo, Arnedillo, La Rioja (Imagen 3D, Alvaro Varela Arquitecto y fotografías propias).

Namban Tsuba: guardas de sables japoneses de influencia o procedencia extranjera

Marcos A. Sala Ivars
Universidad Complutense de Madrid

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: *Namban, tsuba, nihontō*, guarda.

Resumen: Las *tsuba* son las guardas de los sables japoneses o *nihontō*, estas piezas además de cumplir una función defensiva y de protección de las manos del guerrero son un "lienzo" susceptible a numerosas decoraciones y apreciaciones estéticas. Conservamos *tsuba* desde el Periodo Kofun (250-538), y su fabricación y perfeccionamiento se fue produciendo a lo largo de la historia japonesa, siendo un trabajo secundario para forjadores de sables, constructores de armaduras y fabricantes de espejos. La creciente demanda de guardas personalizadas y con determinado tipo de forja y decoración produjo que hacia mediados-finales del Periodo Muromachi (entre 1450 y 1570) hasta hoy en día, cientos de familias se especializaran en la producción de estas guardas, surgiendo la figura del *tsubakō* o artista de *tsuba*, de los cuales conservamos miles de piezas y firmas de escuelas y artistas independientes. De entre estas escuelas o estilos hablaremos del llamado *Namban tsuba*, que acoge tanto guardas fabricadas en el extranjero como guardas japonesas que acogen en su decoración motivos occidentales. En cualquier caso estaremos trabajando con *tsuba* que reflejan las relaciones internacionales que tenía Japón especialmente durante el siglo XVI.

Keywords: *Namban, tsuba, nihontō*, guard.

Abstract: The *tsuba* are the guards of the japanese swords or *Nihontō*, these guards in addition to their defensive and protective function of the hands of the warrior are a "canvas" where numerous decorations and aesthetic appreciations can be in it. We have *tsuba* from the Kofun Period (250-538), manufacturing and processing was occurring throughout Japanese history to be a secondary job of creators of swords (*tōshō*), armor builders (*katchushi*) and manufacturers of mirrors (*kagamishi*). The growing demand for custom guards and forging certain type of decoration that occurred in mid-late Muromachi period (between 1450 and 1570) until today, hundreds of families go to specialize in the production of these guards, arising the *tsubakō* or *tsuba* artist, which we have thousands of guards with marks and signatures of school or independent artists. Of these schools or styles called *Namban tsuba* we are going to talk of both guards manufactured abroad and hosting japanese guards with western motives. In any case, we will be working with *tsuba* that reflect international relations within Japan, especially during the sixteenth century.

1. *Namban Tsuba*: Guardas de sables japoneses de influencia o procedencia extranjera

En general el término *namban*（南蛮）se traduce como "bárbaros del Sur", haciendo referencia, en la mayoría de los casos, a aquellos contactos que surgieron entre occidentales (en especial españoles-portugueses) y japoneses durante el siglo XVI. Se pueden plantear multitud de debates acerca de este tipo de representación artística, por

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ejemplo, ¿los japoneses adoptaron estilos occidentales en sus trabajos tradicionales para su propio consumo o bien fabricaban objetos puramente occidentales en Japón? y en este último caso, ¿era también para su propio goce y disfrute o bien estaba destinado a exportaciones? En realidad la respuesta es afirmativa en todos los casos:

– Fabricaban arte japonés con reconocibles influencias occidentales.
– Intentaban emular la fabricación de objetos occidentales.
– Fabricaban para su disfrute, tantos unos objetos, como otros.
– Fabricaban piezas de toda índole que pudiera interesar al mercado exterior.



Figura 1: Namban Tsuba. Mumei (sin firma-autor). Marugata. Wamimi. Kakunamban seppadai. Namban ryôhitsuana. Namban karakusa.

A todo esto, hay que sumar un hecho muy pocas veces contemplado, y es que el denominado arte *namban* no sólo hace referencia a influencias europeas directas sino también a otras directrices, como influencias de otros "bárbaros del Sur" como China, Filipinas, India, etc… (J. Lissenden; 2006:3).

El termino *namban* era utilizado en China para referirse a las zonas del Imperio que se situaban al Sur (J. Lissenden; 2006:4), y siguieron utilizando esa denominación para aquellos países que se sitúan al Sur/Sureste, como India o Indonesia. Los japoneses adoptaron el término *namban* en el Periodo Heian (794-1185) y lo empleaban casi para cualquier extranjero con un cierto tono despectivo. Españoles y portugueses llegaron a tierras japonesas en el siglo XVI, sin embargo los japoneses ya llamaban "bárbaros del Sur" a muchos extranjeros que se aproximaban a sus dominios, especialmente aquellos que venían de Malasia, Filipinas o las Indias. Es significativo que en muchas ocasiones, en vez de *namban* preferían usar el término *Kanton* haciendo referencia a influencias chinas y viajeros de esas tierras, utilizando también esta denominación una vez más,

como un apelativo algo despectivo para aquellos que se aproximaban a sus costas y cuyo origen no quedaba especialmente claro. En relación con la metalistería, el término *namban* también era utilizado para designar aquel hierro que no era originario de Japón (*namban tetsu)*.

La *tsuba* (鍔) vendría a ser la guarda de las espadas occidentales y su función más inmediata es la de proteger las manos que empuñan el arma. Sin embargo, a diferencia de la evolución que sufrió el arriaz medieval, por ejemplo, hasta llegar a la cazoleta posterior, la *tsuba* no varió demasiado. Esto en primera instancia se debe a que, si bien cada época y cada circunstancia y/o batalla aboga por un tipo determinado de lucha, en Japón en comparación con Occidente, no varió mucho la forma de combatir desde casi sus inicios de tradición militar. El arriaz de la espada occidental fue primero muy simple por ser más funcional que decorativo, y poco a poco se fue complicando, alcanzando el carácter estético una posición importante en el arma. Sin embargo, la *tsuba* no varió en mucho su forma y tamaño, al menos hasta llegar al siglo XIX. Lo que si fue ganando es en profusión decorativa, pero siempre ciñéndose a su particular "ley del marco" que le otorga la forma tradicional. Las *tsuba* es de todas las partes de la *nihontō* (sable japonés), la más susceptible de ser objeto de decoración. En sus formas, en sus materiales y por ende en sus motivos decorativos de diversa índole radican los datos que nos ayudan a clasificarlas por épocas y lo que es más importante, por escuelas. Desde los tipos funcionales y austeros *kenjō tsuba* hasta aquellas tipologías para espadas votivas o de ornamentación de finales del siglo XIX, donde la *tsuba* pasa a ser un lienzo donde se da rienda suelta a la imaginación artística. En el caso concreto de las guardas de sables japoneses, durante mucho tiempo se ha catalogado muchos tipos de *Namban tsuba* como *Kanton tsuba*.

1.1. Clasificación de las *namban tsuba*

La problemática a la hora de clasificar las *namban tsuba* ha llevado en varios casos y a lo largo de la época de estudio de las *tsuba* (que recordemos es muy reciente, remontándose al siglo XIX) a crear subgrupos para encuadrar los distintos tipos de guardas de influencia extranjera.

El primero de ellos fue el de "Canton" o "Kanton" *tsuba*, refiriéndose así a piezas procedentes de China con visibles influencias de este país en el diseño de las propias guardas así como en su decoración. Esta denominación fue dada por Torigoye Kazutarō, uno de los principales seguidores de Akiyama Kyōsaku (primer estudioso de las *tsuba* documentado), de igual manera que seguidores a su vez de Torigoye, como John Yumoto, Walter Compton o Robert Haynes a quienes no convencía el hecho de que el término *namban* pudiera ser otorgado a cualquier pieza de regusto extranjero, optaron por esta definición topográfica. Pero puesto que la denominación de "Kanton" se quedaba corta, acabaron por crear un sub-apartado, dejando el nombre de *Kanton tsuba* para aquellas que procedían de la inmediata zona este de China y *Kannan tsuba* para aquellas que procedían del sudeste. El proceso de *kantei* (juicio-catalogación) de *tsuba* está regido por la clasificación exhaustiva de sus ejemplares en zonas y escuelas, por esto que ante un grupo de piezas que presentan similitudes es prioritario crear una denominación propia, como en este caso es *Kanton-Kannan.*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Pasando ya a una enumeración cronológica del devenir de las *namban tsuba*, en 1894 en el *Catálogo de la Colección de Guardas de Sables Japoneses del Museo del Louvre* (J. Lissenden; 2006:12) Hayashi Tadamasa habla del tipo *Kagonami* para aquellas piezas en las que se observe un diseño complejo, procedente de una provincia meridional de China del mismo nombre, sin embargo no se ha encontrado una concordancia con ninguna área existente en el país.

En 1930, C. Boxer en su obra *Influencias Europeas en monturas de sables* japoneses ha catalogado las *Namban tsuba* de influencia europea en dos subgrupos: *tsuba* cristianas entre 1542-1640 (española-portuguesas) y *tsuba* secular (holandesas) entre 1641-1852. Sin embargo a pesar de lo interesante de esta idea, y que se puede aplicar en muchos casos, resulta controvertida en cuanto a diseños basados en objetos no religiosos, por ejemplo relojes o letras occidentales como motivos de moda desde el primer momento de contacto con los europeos.

En 1964, Frederick Martin propone que aquellas *tsuba* que presenten unos diseños chinos de proporciones simétricas sean consideradas *Kanton tsuba* mientras aquellas donde intervengan motivos japoneses ya sea independientemente o entremezclados con decoraciones chinas derivando en proporciones asimétricas sean consideradas *Kagonami tsuba.*

Llegamos a 1984 donde Robert Haynes publica en numerosos estudios que, aquellas guardas procedentes de China (con sus consecuentes motivos decorativos) sean consideradas *Kanton tsuba*, mientras que las copias de estas mismas hechas ya en territorio japonés sean consideradas *Kagonami tsuba* dejando sólo el término *namban tsuba* para aquellas que habían percibido influencias europeas.



Figura 2: Namban Tsuba. Mumei (sin firma-autor).
Nademarugata. Kikumimi. Namban karakusa.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Finalmente en 1987, Morihiro Ogawa en su obra *Sables japoneses y monturas de sables japoneses en el Museo de Bellas Artes de Boston*, aplica la actual definición de *namban tsuba* de la que se hace eco Lissenden y que aboga por un único grupo de *tsuba* enmarcando sólo aquellas de influencia o procedencia extranjera (principalmente China) que no hayan pertenecido a un propio grupo o escuela de forja japonesa, siendo un conjunto de piezas sin firma y en muchos casos producidas en serie como *shiiremono* (objetos decorativos). Aparentemente esta última definición que ignora alusiones topográficas de acuerdo a la procedencia de las *tsuba*, podía marcar un antes y un después, sin embargo en publicaciones posteriores, tales como las intervenciones de Carlo Monzini en los Catálogos de Sotheby's (J. Lissenden; 2006:17), habla de un subgrupo denominado *Nagasaki tsuba* hablando de aquellas guardas fabricadas en dicha área, algo que ha corroborado la NBTHK[1] y que por tanto no puede ser tomado a la ligera, en tanto que investigadores independientes aparte, es la sociedad de mayor prestigio y renombre acerca de todo lo relacionado con el sable japonés.

Una vez aclarado este punto, debemos estar ojo avizor a las distintas clasificaciones de las guardas japonesas que podamos encontrar, fruto de la no revisión de los catálogos y de lo específico y complejo de este tipo de arte como son las *tsuba*.

1.2. Análisis de las *namban tsuba*

Procedencia: Las importaciones desde China se han datado desde el 1600 hasta el 1850 aproximadamente. En Japón se realizaron copias desde las primeras piezas importadas de ambos países para su propio mercado, sin embargo fue a partir del 1700 cuando el mercado de *namban tsuba* y *shiiremono* hizo proliferar la cantidad de imitaciones de las guardas que venían del extranjero. Los portugueses tenían el monopolio del comercio en las Indias Orientales, especialmente en lo dedicado a las especias y la seda, utilizando para ello un cierto apoyo de otros países (compañías, puertos, astilleros, etc…). Entre ellos estaba Holanda, pero en 1580 cuando las coronas de España y Portugal se unieron, estos tratados comerciales cesaron, abriendo nuevas posibilidades a los holandeses, entonces en conflicto con España, para comerciar por su cuenta haciéndose cargo de las rutas secretas de los portugueses para el comercio de pimienta y otras especias. En 1609 la Compañía Holandesa de las Indias Orientales se había movido por las rutas portuguesas hasta llegar a Japón obteniendo el permiso del *shogun* para comerciar mediante el puerto de Hirado. Estas relaciones comerciales favorecieron el intercambio de objetos occidentales susceptibles de ser motivo decorativo *namban* en las *tsuba* a la par que también se comercializaron a través de esta compañía guardas chinas y *namban tsuba*. La importancia de la Compañía fue tal en lo relativo a los objetos que comerciaban que en varias *namban tsuba* de sección "auricular" encontraremos entre los diseños decorativos las siglas VOC (*Vereenigde Oostindische Compagnie*) definitorias de esta compañía holandesa. A pesar de la cordialidad mostrada, a partir de mediados del XVII la política exterior japonesa se fue endureciendo permitiendo sólo el comercio de dos barcos por año. Finalmente en 1799

1. Nihon Bijutsu Token Hozon Kyokai (Sociedad para la conservación del arte de los sables japoneses).

el comercio con la Compañía Holandesa de las Indias Orientales se interrumpió, aunque aquellos holandeses asentados en Japón permanecieron allí, en el área de Dejima hasta la llegada de la Restauración Meiji (J. Lissenden; 2006:7).

Gata (forma): El grupo *namban* se circunscribe al común de las formas de *tsuba*: *Maru gata* (circular), *tatemaru gata* (oval), *kaku gata* (cuadrangular), *nadekaku gata* (rectangular), *mokkō gata* (gallonada)…existe una forma particular en las *namban tsuba* que Lissenden ha querido llamar "*tsuba* auricular". Este nombre lo recibe debido a la forma que adoptan los laterales como dos aurículos enfrentados, aunque en realidad es un diseño irregular de la *mokko gata*. Este tipo de *tsuba* presenta unas características particulares que no se suelen ver en otras del mismo grupo *namban*. Por ejemplo, encontraremos varias piezas donde la superficie de la guarda adquiere caracteres antropomorfos, proyectando rostros de semblante monstruoso y colérico con gran boca repleta de afilados dientes. Este rostro se realizará por duplicado en la parte superior e inferior de la guarda, o cuadruplicado, rodeando toda la superficie de la *tsuba*. Lissenden, apoyándose en trabajos de Wilkinson (1960) ha querido ver en este tipo de *tsuba* una directa influencia de armamento europeo. Por un lado se habla de aquellas espadas roperas que llevaron los españoles y portugueses a Japón, en relación con sus arriaces y cazoletas de lazo, o de las dagas con decoraciones de roleos y de conchas marinas en el arriaz, pudiendo ser patrones en los que se basaron los *tsubakō* (artistas-fabricantes de guardas) para realizar las *tsuba* auriculares. Es cierto que las armas, más allá de su función bélica eran el perfecto espejo de las modas y las tendencias de una época, pero yo veo el modelo auricular como algo común a diseños en toda Asia, por lo que no contemplo la necesidad de precisar una búsqueda de influencia en el armamento europeo.

Mimi (borde de la *tsuba*): Los bordes de las *namban tsuba* pueden variar desde el común *maru mimi* (borde circular sin relieve respecto al cuerpo de la *tsuba*), pasando por otros menos comunes en este grupo, como *wa mimi* (circular con relieve) o *kaku mimi* (cuadrangular sin relieve), pudiéndose ver especialmente en el grupo de *tsuba* auriculadas la mezcla de los tipos mencionados con otros como el *dote mimi-maru/kakumimikoniku* (circular o cuadrangular con relieve respecto a la superficie de la *tsuba*). Pero si hay un tipo de borde peculiar y muy utilizado en estas *tsuba,* esos son el *kiku mimi* (borde de crisantemo) y el *juzu mimi* (borde de rosario).

Dimensiones: En las *tsuba* circulares el diámetro suele rondar entre los 7,5cm y los 8,5cm, en las ovales entre los 7,4cm por 7cm de ancho hasta los 7,6cm por 7cm de ancho, y en las *tsuba* gallonadas entre los 7,3cm por 6,8-9 cm de ancho (incluyendo aquí un subtipo de guarda auricular).

Mei (firma): A día de hoy todas las piezas del grupo *namban tsuba* son *mumei tsuba* o guardas sin firma.

Seppa dai (nombre de la zona central de la *tsuba*): El *seppa dai* está ubicado en el centro de la *tsuba*, por encima y por debajo. Recibe este nombre debido a que sobre esta área las piezas llamadas *seppa* cumplirán su función protectora y separadora. Esta superficie suele tener la forma ovalada del *seppa*, de hecho, cuando se despieza un sable japonés que ha estado montado durante mucho tiempo, o que ha sido fruto de un uso continuado, se puede observar la forma del *seppa* inscrita en el *seppa dai* de la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tsuba, bien sea por presión, bien sea por decoloración en la superficie debido a la yuxtaposición de diferentes metales. Este hecho hace además que esta área esté exenta de decoración, salvo las firmas de autor y escuela, que solían estar ubicadas en esta zona. Sin embargo en las *namban tsuba* el *seppa dai* no puede tener formas más diversas, ocupando todos los posibles tipos de óvalos, rectángulos, trapecios, formas gallonadas, conopiales, onduladas, estrelladas… Llegando hasta bordes en cenefas de cuadrados. En las *namban tsuba*, ante la ausencia de firma, esta zona suele estar profusamente decorada con los mismos motivos *karakusa* que ocupan la superficie o con otro tipo de motivos geométricos o patrones decorativos de tipo *seigaiha* (representación de olas).

Decoración: La decoración siempre será horadando la guarda en un método denominado generalmente como *ji sukashi*, bien sea en negativo, es decir cuando la superficie es completamente vaciada quedando el dibujo de la silueta, denominado indistintamente *in sukashi-kage sukashi*, o positivo, *yo sukashi*. En los motivos utilizados no podrán faltar dragones, vegetación, flora o pequeñas criaturas. La forma preferida de presentar al dragón era como una criatura serpentiforme a lo largo del lateral de la *tsuba* enfrentado a otro dragón idéntico en el lateral opuesto. Entre alguna de sus garras (comúnmente en las inferiores, correspondiendo con el cuerpo bajo de la *tsuba)* aparecía la perla o joya de la sabiduría, muchas veces con forma oval (*Hoju tama*). En ocasiones vemos otras figuras representadas como motivo central de la *tsuba* o bien acompañando a los dragones, como son: *shishi* (leones representados a la forma china), el *hō-ō* (fénix), diversos tipos de peces nadando o bien avecillas posándose y volando entre motivos vegetales entrelazados. Estos reciben el nombre de *karakusa* o sarmiento, unas ramas que bien en su estado verde, bien en su estado seco, se suelen retorcer y entrelazar de manera caprichosa al igual que en las vides, ocupando el cuerpo de las *tsuba*. En la decoración se utilizaban metales preciosos haciendo uso de la técnica llamada *nunome zōgan* o incorporación de metales martilleándolos sobre la superficie de la *tsuba*. Solía ser más común la utilización de oro (*kin nunome)* siendo menos habitual la incorporación de plata (*gin nunome)*. Existe otro tipo de dorado, el *hira zōgan*, mucho más exquisito, visible en *tsuba* de calidad, así como en ciertos motivos de especial importancia. Se le llama también dorado verdadero puesto que la pieza se dora sin apreciarse ningún relieve extra por el nuevo metal añadido. Dentro de las *Namban tsuba* podemos encontrar un tercer método de dorado denominado *kangaki* donde el polvo de oro se mezcla con laca *urushi* para dotar a la pieza de un “lacado en oro” que aporta un brillo extra, aunque peque de frágil ante los impactos.

1.3. Tsuba con decoración *namban*

Las *namban tsuba* conforman un grupo cerrado con sus propias características, como he descrito en el epígrafe anterior, siendo sólo un grupo más de los tantos y tantos en los que se clasifican las *tsuba*, atendiendo a varios factores a la hora de su catalogación: Área geográfica, área política, escuela-familia, autor y tienda de comercialización. Gracias a los estudios de clasificación y catalogación de *tsuba* que se vienen haciendo desde el siglo XIX, contamos hoy en día con miles de entradas para catalogar casi cualquier *tsuba* que podamos encontrarnos. La dificultad en el proceso de adjudicar un

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

nombre u otro desaparece cuando la pieza está firmada, aunque se complica cuando no disponemos de ningún nombre, por lo que hay que pasar a buscar características peculiares de cada estilo-autor-zona para poder determinar hipotéticamente de que *tsuba* se trata. Entre las muchas escuelas de *tsubakō* varios autores optaron por representar elementos decorativos *namban,* entendiendo esto como motivos europeos o relacionados con Europa ya sean cristianos o seculares. Por ejemplo, una zona muy rica tanto en *namban tsuba* como en *nihon tsuba* con decoración *namban* es la que aporta el nombre de catalogación: Shōkoku Kyūshū Hizen *tsuba*, aludiendo a la zona del norte de la isla de Kyūshū, donde estaba el feudo de Hizen. Hirado Kunishige era uno de los *tsubakō* de la zona, trabajando especialmente en el puerto de Hirado en la Era Kyōhō (1616-1636). Sus *tsuba*, forjadas en hierro o latón destacaban por su gusto por los motivos decorativos de olas embravecidas (*tatsunami*) y la incorporación de letras *namban* en el borde (*mimi*).

2. Conclusiones

Son piezas *Namban* (*Namban tsuba, Namban fuchi, Namban kozuka,* etc.) aquellas que presentan unas formas concretas de *gata* (forma), *mimi* (borde) y *seppa dai* así como un tipo de decoración "chinesca-barroca" de entramados vegetales o *karakusa namban*, independientemente si han sido fabricadas en el extranjero o en Japón.

Son piezas con decoración *namban*, aquellas fabricadas en Japón, procedentes de una escuela-taller de renombre o no, que adoptan motivos decorativos europeos o de influencia europea.

Bibliografía

CIVITA, Francesco (2011), *Museo Stibbert Firenze. Tsuba.* Firenze: Edicioni Polistampa.

HAYNES, Robert E. (2001), *The Index of Japanese Sword Fittings and Associated Artists.* U.S.A.: Nihon Art Publishers.

HECKMANN, Günther (1995), *Tsuba. Nihon Art Publishers.* Germany: Nürtingen.

LISSENDEN, John (2006), *The Namban Group of Japanesse Sword Guards: A Reppraisal.* Canadá, Durham-Ontario: Double Dragon Publishing.

TORIGOYE, Kazutaro (1960), *Tsuba Geijutsu Kō.* Kyōtō. De: HAYNES, Robert (1994-1997). *Tsuba Geijutsu Kō. Tsuba, an aesthetic study.* California: Edited & Published by Alan Harvie for the Northern California Japanese Sword Club.

TSUNASHIRO, Wada y HARVIE, Alan (2009), *Hompō Sōken Kinkō Ryakushi. A Brief History of Japanese Sword Fittings Artisans.* California: NGDGU .

WAKAYAMA, Hōmatsu e IIDA, Kazuo (2009), *Tsuba, Kodōgu Kantei Jiten.* Tōkyō: Kōgei Shuppan.

WELLS, Jorge (2008), *Despois dos Barbaros II.* Londres: Jorge Welsh Books.

VV.AA. (2009), *Art of the samurai. Japanese arms and armor 1156-1868.* New York: Metropolitan Museum of Art.

El arte japonés del período *Namban* (1543-1639) a través de la mirada de Marcelo de Ribadeneira*

Anna Busquets Alemany
Universitat Oberta de Catalunya

Palabras clave: Arte japonés, percepción cultural, Japón, misioneros, Namban, franciscanos.

Resumen: El objetivo de este capítulo es analizar la información acerca del arte japonés contenida en la *Historia del Archipiélago Filipino y Reinos de la Gran China, Tartaria, Cochinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón* del franciscano Marcelo de Ribadeneira, publicada en Barcelona en 1601.

Keywords: Japanese art, Cultural perception, Japan, Missionaries, Namban, Franciscans.

Abstract: The main objective of this chapter is to present the information about Japanese art that presents the book of the Franciscan Marcelo de Ribadeneira entitled *Historia del Archipiélago Filipino y Reinos de la Gran China, Tartaria, Cochinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón*, published in Barcleona in 1601.

1. Marcelo de Ribadeneira: el misionero y su *historia*

En 1601 se publicó en Barcelona la obra *Historia del Archipiélago Filipino y Reinos de la Gran China, Tartaria, Cochinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón* (en adelante *Historia*)[1] del franciscano Marcelo Ribadeneira. Poco se sabe de la biografía de este misionero y existen varias dudas acerca de algunos aspectos de su vida[2]. Es muy probable que Marcelo de Ribadeneira[3] hubiera nacido en Palencia, en el seno de una familia acomodada de origen gallego. Se sabe que siendo joven entró en la orden de los franciscanos uniéndose al convento que esta orden tenía en Salamanca. Posteriormente, fue destinado a Santiago de Compostela desde donde pasó a las Filipinas en la misión que sus superiores habían dispuesto. Llegó a las islas a mediados de 1594 y, al poco tiempo, fue destinado a Japón, país en el que desde el primer momento empezó a estudiar la lengua japonesa. Sobre el viaje que realizó hasta el país nipón –y que debe enmarcarse en la embajada que el gobernador de las Filipinas Luís Pérez Dasmariñas[4]

* Agradezco los valiosos comentarios y sugerencias que me ha ofrecido la Dra. Elena Barlés para la elaboración de este capítulo.

1. Existe una copia digitalizada y de libre acceso en Google Books. En 1613 en la misma imprenta de Gabriel Graells se hizo una segunda impresión revisada. La versión moderna de esta obra se publicó en Madrid en 1947, realizada por Juan R. de Legísma. Las citas que se incluyen en este capítulo proceden de esta edición de 1947.

2. Tales como el lugar de nacimiento o la fecha de su muerte.

3. Para elaborar esta biografía se ha seguido lo indicado por fray Juan R. de Legísima, O.F.M., en el estudio preliminar que precede la edición que hizo de la obra de Ribadeneira. Véase Legísima (ed.) (1947:xi-xxv).

4. Luís Pérez Dasmariñas fue gobernador de las islas Filipinas finales de 1593 hasta mediados de 1596.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

envió en 1594 a Hideyoshi[5] (豊臣秀吉, 1537-1598)–, Ribadeneira refiere: *«por orden de este apostólico varón fuimos enviados cuatro religiosos, fray Agustín Rodríguez, fray Andrés de San Antonio, fray Jerónimo de Jesús y yo, a Japón para ayudar a los cuatro religiosos que estaban allí»* (1601:343). Ribadeneira sigue su relato explicando la embajada, cuál era el objetivo principal, su desarrollo y de qué manera concluyó. También remarca el hecho de que los japoneses son muy hospitalarios hasta el punto de que, en este caso, él y sus compañeros fueron *«aposentados en casa del gobernador de Miaco[6], que era el más privado del rey»* (1601:344-345). Sobre la embajada escribe lo siguiente:

> *«En llegando al puerto de Firando[7], olvidados de todo el trabajo pasado, sólo vivía en nosotros el deseo de vernos en Miaco con nuestros hermanos, los cuales, según los japones nos decían, eran muy favorecidos del rey. Al cual también nosotros llevábamos presente y embajada de parte del gobernador, don Luis de las Mariñas (de quien se hizo mención en el libro tercero capítulo último), para confirmar las amistades que el año antes había hecho el santo mártir fray Pedro Bautista[8], muy en honra de nuestra santa fe católica»* (Ribadeneira; 1601:344).

En los primeros tiempos estuvo destinado en el convento que los franciscanos tenían en Kioto y un par de años después recibió la orden de fundar un convento en Osaka. Pasó de aquí a Nagasaki y fue precisamente cuando, estando en esta ciudad, se desató en el país la persecución contra el cristianismo por lo que se vio obligado a esconderse[9]. Llegó a Macao en marzo de 1597 y a finales de ese mismo año se embarcó rumbo a Manila, ciudad a la que llegó a principios del año siguiente[10]. Ya en las Filipinas, recibió la orden de sus superiores para que preparase un relato dirigido a las autoridades seculares y religiosas de Europa sobre las condiciones de la cristiandad en aquellas tierras. Tras ser nombrado Procurador en Roma, regresó a Madrid en 1600[11].

---

5. Acerca de esta embajada en concreto y sobre las relaciones entre las Filipinas y Japón a lo largo de los siglos XVI y XVII, véase el excelente artículo de Borao "La colonia de japoneses en Manila en el marco de las relaciones de Filipinas y Japón en los siglos XVI y XVII". Véase Borao (2005). En el relato de Ribadeneira Hideyoshi es referido como Taicosama.

6. "Miaco" es la denominación occidental con que se conocía Kioto.

7. Corresponde a la actual ciudad de Hirado.

8. En concreto, Ribadeneira hace referencia a la embajada que en octubre de 1593 Gómez Pérez Dasmariñas envió a Hideyoshi.

9. En cuanto a la actitud de los gobernantes japoneses en relación al cristianismo véase el artículo de Osami Takizawa: "El conocimiento que sobre el Japón tenían los europeos en los siglos XVI y XVII (I): Japón lugar de evangelización". Tal como señala el artículo, si bien durante los primeros años de la llegada de Francisco Javier a Japón desde el gobierno hubo una actitud para proteger la incipiente fe cristiana en aquel país, incluso impulsando contactos e intercambios comerciales entre España y Japón, a partir de 1587 hubo un cambio de actitud. Hideyoshi publicó en ese mismo año un decreto de expulsión de los cristianos del archipiélago nipón y con él empezó un período de persecuciones y martirios contra los cristianos. Takizawa (2010:24-26).

10. *«Fuimos otros tres frailes y yo (por confesores de la fe cristiana) echados de Japón, y desterrados a la ciudad de Macán, en la Gran China, adonde estuvimos nueves meses ofreciendo al Señor aquel pequeño cornadillo que padecíamos por su santa ley. Desde allí fuimos a Manila, bien inopinadamente»* Ribadeneira (1601:7).

11. *«Y mis prelados determinaron que yo me sacrificase a la cruz de los trabajos y peregrinaciones por mar y por tierra, partiéndome a España y Roma a dar cuenta a su Santidad y a la majestad ca-*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La *Historia* está organizada en cinco libros en los que el franciscano incorpora noticias fundamentalmente del estado de la misión franciscana en los diferentes países referidos en el título. El libro primero está dedicado por completo a las islas Filipinas, la llegada e implantación de los misioneros en las islas y la predicación del evangelio en ellas. El segundo, expone la llegada de los religiosos franciscanos al reino de la China y da unos breves apuntes acerca de este reino junto con algunos datos sobre las misiones franciscanas en Cochinchina (Vietnam), Malaca, Siam (Tailandia) y Camboya. Los libros tercero y sexto son de carácter biográfico en los que se repasa la labor evangelizadora de los principales misioneros franciscanos. Finalmente, el cuarto y el quinto están dedicados por completo al reino del Japón y a las vicisitudes que pasaron algunos de los misioneros franciscanos que evangelizaban allí.

Para escribir su *Historia* Ribadeneira se sirvió, como mínimo, de tres tipos de fuentes, tal como manifiesta tanto al principio de su obra como en las referencias que va introduciendo a lo largo de su relato. En primer lugar, una de las principales fuentes de información de la historia procede de la propia experiencia del misionero. Esta experiencia es especialmente relevante en el caso de Japón, puesto que pasó dos años allí. A lo largo de los capítulos dedicados a este país, Ribadeneira se preocupa por recordar al lector que la información sobre Japón que incorpora en su relato procede de su propia experiencia *in situ*. Por ello, expresiones del tipo *«me pareció que sería bien poner una breve suma de lo que vi y supe en Japón»* (Ribadeneira; 1601:321) van apareciendo en el relato. En segundo lugar, Ribadeneira se sirve de testimonios de primera mano de otros misioneros que hubieran estado en los diferentes países que incluye en su relato. Por este motivo, como él mismo indica, intentó contactar con otros religiosos que hubieran estado en los diferentes países para así poder confeccionar su obra con testimonios de primera mano. En tercer lugar, afirma conocer también los escritos de otros religiosos. Tanto a los testimonios orales como a los documentos que conoce, les otorga absoluta credibilidad[12].

A pesar del amplio título del libro, los dos grandes focos de atención son China y Japón. Para las noticias sobre China, Ribadeneira leyó y utilizó la obra del agustino González de Mendoza[13], *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de la China*, publicada en 1585 y de la que, antes de acabar el siglo, se

tólica del rey nuestro señor de cosas muy graves de que era necesario darse verdadera información» Ribadeneira (1601:7).

12. «*Y pretendiendo que tuviese igual verdad lo que no vi como lo que vi, yo mismo anduve por la provincia haciendo curiosa investigación de las cosas que habían sucedido en aquella conversión, intimando a todos los religiosos un precepto del superior, en que mandaba se me dijese en todo fielmente a la verdad. Y como aun viviesen algunos de los religiosos que peregrinaron por los reinos de la Gran China, Siam y Cochinchina, no sólo me informé de ellos de palabra de lo que padecieron, vieron y supieron de las cosas notables de aquellos reinos, pero vi las largas relaciones que de lo sucedido tenían hechas. En las cuales, como temerosos de Dios, pretendían no faltar a la verdad en lo que decían de las cosas notables de aquel archipiélago de innumerables islas.*» Ribadeneira (1601:7-9).

13. «*Bien sé que no faltará quien diga que de las grandezas de la gran China está hecha una larga historia que escribió el padre Mendoza.*» Ribadeneira (1601:8). «*Aunque el Padre Mendoza, en la historia que hizo del gran Reino de la China, aprovechándose (como queda dicho en el prólogo) de las relaciones que los religiosos que estuvieron allá le dieron.*» Ribadeneira (1601:115).

habían hecho más de veinte ediciones en varias lenguas europeas. A pesar de que en su obra no sigue de manera literal la narración de Mendoza, en el texto de Ribadeneira es posible reseguir prácticamente todos los ejes temáticos que Mendoza incluyó en su relato, a los que el franciscano añade algunos otros, seguramente de las conversaciones con otros miembros de su orden. Si bien Ribadeneira señala explícitamente que su intención no era *«el historiar las costumbres de aquel gran reino, por estar ya largamente referidas en la sobredicha historia, de lo que en ella no se tocó diré algo»* (Ribadeneira; 1601:115), sino centrarse en los trabajos, los sufrimientos y las misiones que los franciscanos tenían en aquel país, en las páginas que dedica a China introduce algunos de los principales elementos descriptivos del mundo chino[14].

En cuanto a Japón, ocurre algo similar. El objetivo inicial de Ribadeneira es centrarse en la situación de la misión franciscana en este país y por ello escribe: *«pretendiendo solamente escribir de propósito las cosas tocantes a mi Religión y provincia de San Gregorio, de lo que en casi tres años que estuve en Japón vi y supe»* (Ribadeneira; 1601:9). Sin embargo, dado que considera necesario esclarecer algunos aspectos de los que afirma existen informaciones que no le merecen credibilidad –especialmente en lo concerniente a los ritos y ceremonias religiosas en Japón–, Ribadeneira acaba incorporando, como en el caso de China, algunas noticias descriptivas del mundo japonés, tales como la situación del reino, los principales productos, la organización interna, las principales ceremonias y las sectas, así como algunos aspectos relacionados con sus costumbres, su lengua y su escritura. Escribe lo siguiente:

> *«De las cosas de Japón tampoco hay razón de dudar, pues de muchas costumbres, ritos y ceremonias de aquel reino, no por cartas que de allá han venido se tiene ya mucha noticia, y de las que han sucedido, de nuevo han sido tantos los historiadores, y en sus relaciones tan varios, que me pareció tenía obligación de dar noticia de lo verdadero, para que ni la pasión hable, ni la sinrazón reine, ni el poder y diligencia humana encubra verdades, sino que la verdad salga a luz de victorias enriquecida. Y aunque la historia de los mártires confío en el Señor será de edificación y gusto por corresponder a la variedad de los gustos, me pareció entretejer algo de las sectas de Japón, porque servirán, viendo la ceguedad de aquellos idólatras, para que conozcamos los bienes que de la fe nos nacen»* (Ribadeneira; 1601:8).

2. El arte japonés del período Namban a través de Marcelo de Ribadeneira

Durante el denominado período Namban (1543-1639) el encuentro entre Japón y España y Portugal –unidas bajo la misma corona entre 1580 y 1640–, generó una cantidad extraordinariamente rica de documentos a raíz de los contactos religiosos,

14. Ribadeneira hace referencia a la grandeza del reino, la abundancia de productos, el origen del país, algunas informaciones relacionadas con la corte de Pekín, aspectos relacionados con elementos de la religiosidad china, sus templos y rituales, los oficios, la organización política del reino o las sectas de China.

mercantiles y diplomáticos que se establecieron a lo largo de ese período[15]. Toda esta documentación constituye una fuente de primera mano fundamental para conocer los diferentes aspectos –sociales, religiosos, culturales, comerciales, políticos y económicos– del Japón de este período. Tal como señala Barlés (2012:47-63 y 324-327), las fuentes religiosas son mucho más abundantes e importantes que las civiles, seguramente porque la mayoría de los comerciantes estaban muy poco tiempo en el país, rara vez iban más allá de la ciudad de Nagasaki y alrededores, y su interés fundamental radicaba en las transacciones mercantiles, no en alcanzar un dominio del idioma ni un conocimiento profundo de la realidad japonesa.

Los religiosos, cuyo objetivo fundamental era introducir y propagar la fe cristiana en el país nipón, tuvieron la necesidad de implementarse de una manera más duradera en Japón y su actividad evangelizadora les proporcionó un contacto más directo y estrecho con sus gentes. Por ello, a pesar de que una parte importante de la documentación generada por las órdenes religiosas está centrada, fundamentalmente, en dar cuenta de los progresos de la fe cristiana en Japón, también es verdad que con frecuencia en esa documentación hay testimonios y descripciones interesantes acerca de la vida y costumbres de aquel país. Esto ocurre en el caso de la *Historia* de Marcelo de Ribadeneira, en la que además de poder constatar la situación de la misión franciscana en diferentes países, también es posible encontrar descripciones de Japón que hacen referencia a su geografía, costumbres, situación geográfica, organización interna, sus creencias y ritos, la indumentaria de hombres y mujeres, las principales costumbres y celebraciones que tienen así como también algunas referencias a su arte, tema que nos ocupa en este capítulo.

Las referencias al arte japonés son generalmente breves y en ellas se detiene muy poco. Con todo, es posible extraer algunos aspectos interesantes que, *grosso modo*, pueden agruparse en dos grandes bloques. En primer lugar, los aspectos relacionados con la arquitectura japonesa. En segundo lugar, las referencias acerca de la ceremonia del té.

2.1. La curiosidad de Ribadeneira por la arquitectura japonesa

En cuanto a la arquitectura japonesa, Ribadeneira incorpora diferentes referencias relativas a las técnicas de construcción, presenta distintos aspectos estructurales así como también hace alusión a algunas de las principales tipologías de los edificios.

En relación a los aspectos estructurales, señala que las casas son generalmente bajas y que están formadas por una única planta y que esta no se levanta directamente del suelo sino que se hace sobrealzada un poco del mismo. La única excepción, como se verá más adelante, son los palacios del rey. Escribe el misionero: *«todas las casas son bajas y las edifican alzando una vara de la tierra el primer suelo. Y como sólo se sirven de entresuelos, no edifican aposentos altos. Sólo el rey Taicosama, por ser muy aficionado a edificar, como por traza nueva hizo hacer sus palacios muy vistosos y altos»* (Ribadeneira; 1601:322).

15. Para un conocimiento detallado y exhaustivo de la bibliografía sobre la presencia española y portuguesa en Japón durante este período véase el extraordinario artículo de la Dra. Elena Barlés "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", Barlés (2003:22-23).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Ribadeneira recoge correctamente de qué manera se construían los edificios japoneses y las principales características que tienen, aunque no da ninguna explicación que ayude a entender la práctica japonesa. Es decir, edificaban sobre cuatro o cinco palmos del suelo para favorecer la ventilación del edificio y mantener las estancias aisladas de la humedad. En el mismo orden de cosas, el franciscano tampoco hace referencia a otros aspectos que habrían sido interesantes de consignar, tales como la orientación con la que se edificaban los edificios –de vital importancia tanto para mostrar la jerarquía de las construcciones como también para garantizar una buena climatización tanto en verano como en invierno–, o los materiales que comúnmente se usaban para la construcción. En el país nipón el material más apreciado y usado era la madera. Por un lado, por un aspecto conceptual dado que este material, de procedencia vegetal, conectaba mejor los edificios con el entorno natural en el que se inserían, siendo una muestra clara de la importancia que se otorga a la naturaleza en el arte japonés[16]; por el otro, por una cuestión práctica debido a su flexibilidad puesto que es un material idóneo frente a los terremotos que de manera recurrente asolan el país. Sin embargo, y a pesar de que explícitamente no hace referencia al uso de la madera en la construcción, Ribadeneira señala que *«los edificios de Japón son muy fáciles de hacer, y poco costosos»* (1601:355), por lo que es posible que asociara el bajo precio y la facilidad constructiva con el uso de este material –sobre todo si se compara con el uso de materiales más pesados como pueden ser la piedra o el ladrillo y que eran los habituales en Occidente.

La estructura de los edificios japoneses contrasta, en cambio, con las edificaciones religiosas que los franciscanos llevaron a cabo en aquel país. En la construcción de los conventos, los franciscanos siguieron los modelos que ellos mismos usaban en occidente –y por ello existían espacios claramente identificables tales como el claustro, las oficinas y las celdas de los religiosos, la iglesia y el coro– hasta el punto de que Ribadeneira afirma que se hacían *«a modo de los conventos de los Descalzos de Sevilla»* (1601:342). El resultado eran edificios altos que, evidentemente, sobresalían con respecto al resto de las edificaciones japonesas. Esta diferenciación, señala el franciscano, *«era muy alabada por los japoneses que la veían, por la traza nunca allá vista, antes que los religiosos se pasasen a ella venía todo género de gente a verla»* (Ribadeneira; 1601:342). Sin embargo, también es cierto que en ocasiones les comportó más de un problema hasta el punto que, como señala Ribadeneira, *«vinieron unos gentiles a repreender el haber hecho el altar mayor en el lugar eminente con seis gradas y haber puesto reja en la capilla mayor, diciendo que aquella autoridad solamente se debía a su rey»* (1601:347).

Esta era la manera habitual de proceder que tenían los religiosos con respecto a la construcción de conventos e iglesias en el territorio nipón, seguramente porque estos edificios cumplían con una función representativa en el ámbito religioso y, precisamente por ello, merecían estar a la vista de todos y ser referentes en cualquier asentamiento. En cambio, es curioso que en otro tipo de edificios, como por ejemplo podían

16. En el caso de la arquitectura japonesa se ve un claro gusto por lo efímero, es decir, por mostrar la evolución de las cosas. En este sentido, un material perecedero como puede ser la madera ayudaba a conseguir la plasmación de esta idea, en contraposición con el uso de materiales más duraderos y contundentes como pueden ser la piedra o el ladrillo, usados en Occidente.

ser hospitales, los religiosos sí seguían el modelo japonés de construcción, es decir, edificios bajos y de una única planta[17].

Ribadeneira también señala la existencia de varios *«palacios para el rey»* y justifica su existencia puesto que el rey no debe ser visto ni tratado comúnmente, debe recluirse y encerrarse en los palacios, donde tiene todo lujo de regalos[18]. Es curioso también señalar el hecho de que Ribadeneira apunta que la diferenciación en la sociedad japonesa no sólo pasa por el hecho de que las casas en las que habitan son distintas sino que también hacen uso de la ornamentación de las portadas de las casas para mostrar estas diferencias. Por ello señala que *«ponen su autoridad los señores en cosas exteriores, como en portadas de casas, mucho acompañamiento, aunque no usan de galones y curiosos vestidos»* (Ribadeneira; 1601:323).

Sobre la riqueza del palacio del rey se detiene en varias ocasiones y remarca la majestuosidad de los edificios, tanto en su exterior como en los interiores. Acerca de una de las estancias señala que el aposento pequeño estaba *«todo cubierto de chapas de oro»* (Ribadeneira; 1601:337) y que fueron servidos con una vajilla de oro. Es muy probable que las chapas de oro a las que hace referencia el franciscano fueran las láminas de pan de oro que formaban parte de los biombos que, generalmente, ornamentaban las estancias con el fin de otorgar mayor luminosidad al espacio. En concreto, y a raíz de la embajada que llevaban a Hideyoshi, Ribadeneira nos hace partícipes de la casa del rey en la que él y los otros tres franciscanos estuvieron alojados mientras esperaban ser recibidos. En este caso, se trata de una casa más alta que el resto y por ello Ribadeneira recuerda al lector que *«de ordinario son todas las casas bajas en Japón»* (1601:345) y de una extensión considerable, puesto que afirma que *«mandó nos la enseñasen por grandeza, para que lo escribiéramos a nuestra tierra»* (1601:346). De acuerdo con la descripción que ofrece, debería de tratarse de una casa situada en un recinto extenso, delimitado del exterior por algún tipo de muro, y desde las estancias más altas se podían divisar jardines y llanos llenos de una gran diversidad de árboles y en los que, además, cruzaban ríos. Uno puede hacerse una idea de las dimensiones de este tipo de residencias por la cifra de hombres que Ribadeneira afirma que cabían allí, más de treinta mil. Reproducimos a continuación las palabras del misionero:

> *«Entramos en la casa nueva que había edificado el rey aquellos días, que era alta, aunque de ordinario son todas las casas bajas en Japón. Estaba el rey con algunos grandes en una pieza alta de muy buena vista, labrada a su modo con curiosidad, cercada de un corredor que la hermoseaba mucho y señoreaba un llano muy fresco lleno de diversidad de árboles, y cruzaban por él muchos ríos que bajaban de unas sierras que hacían una agradable vista, y juntábanse todos en una a costa del sudor de más de treinta mil hombres que estaban trabajando a vista del palacio, para que sirviese aquel río para ir y venir barcos»* (Ribadeneira; 1601:345).

De nuevo aquí la idea de la completa conexión entre el medio natural y los edificios arquitectónicos, para conseguir así una integración completa de forma que los

17. «*Muy en breve se levantó un hospital a modo de Japón*» Ribadeneira (1601:342).

18. «*Y como tengan los japoneses por majestad que su rey no sea visto ni tratado comúnmente, está siempre encerrado en sus palacios, adonde tiene todos los regalos posibles*» Ribadeneira (1601:322).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

edificios están inseridos en la naturaleza de manera armónica formando una única unidad.

La riqueza de la corte y palacios del rey, así como la grandeza de las residencias de los grandes señores es un tema recurrente y a lo largo de la historia son varias las ocasiones en que este aspecto aparece referido. Estas referencias siempre aparecen acompañadas de la coletilla de que los japoneses se preocupaban mucho por enseñar este tipo de casas a los frailes para que, después, éstos dieran buena cuenta de las riquezas en occidente.

Otro de los aspectos que incluye Ribadeneira en su relato es el interior de las casas. El franciscano señala el hecho de que todos o casi todos los aposentos están esterados y que sobre estas esterillas duermen. A pesar de que no ofrece más información, no hay duda de que se está refiriendo a los *tatamis* (畳), un elemento muy común en las casas japonesas y que recubre el suelo. Sin embargo, el franciscano no señala de qué materiales están hechas estas esteras ni tampoco muestra especial interés por describirlas. Es más, la referencia es muy breve y enseguida prosigue su narración remarcando la existencia de varias mesillas sobre las que era posible depositar cuatro cuencos que eran usados para la comida. Ribadeneira queda asombrado por la brillantez de dichos cuencos, hecho que atribuye a estar barnizados; sin embargo, es muy probable que se tratara de cuencos de laca[19], puesto que está refiriéndose a los agasajos con que los señores tratan generalmente a sus huéspedes y, por otro lado, es necesario tener en cuenta que en el Japón tradicional la mayoría de estos cuencos eran de laca que, por su brillantez, es normal que a Ribadeneira le hubiera parecido que se tratara de una capa de barniz. Concluye la cita señalando la costumbre japonesa, coincidente con la china, de comer con palillos al considerarse una grosería tocar los alimentos con las manos[20].

2.2. La ceremonia del *cha*

Ribadeneira también recoge, aunque de manera escueta, la importancia que conceden los japoneses al té. En varias ocasiones señala que entre los japoneses es costumbre beber té –al que se refiere mediante la palabra japonesa que lo denominaba, es decir, *cha* (茶)– y, sabedor de la importancia de esta bebida, llega a afirmar que el hecho de ofrecer esta bebida *«entre ellos es el mayor regalo que pueden dar a un huésped»* (Ribadeneira; 1601:402). Aunque no ofrece demasiados detalles acerca de lo que es la ceremonia del té (*chanoyu*), sí que da algunas indicaciones generales al respecto, tales como la existencia de un lugar específico en las casas (el *chashitsu*), que es donde se celebra esta ceremonia, la existencia de unos cuencos específicos para la bebida (*chawan*), la ritualidad que acompaña a su preparación, así como las propiedades y efectos positivos de esta bebida para el cuerpo. Escribe el franciscano:

> *«En sus casas también tienen jardines con algunos pinos y árboles tristes, y junto a ellos tienen un aposento toscamente labrado, adonde tienen vasijas en que tienen*

19. Agradezco a la Dra. Muriel Gómez esta sugerencia.

20. «*Tienen esterados curiosamente sus aposentos o parte de ellos, y sobre estas esteras duermen, y en unas mesillas en que caben cuatro escudillas de palo, curiosamente embarnizadas, comen con unos palillos, teniendo por grosería el llegar el llegar la comida a las manos*» Ribadeneira (1601:324).

> *la cha, que es una hierba molida, y toda su fiesta es beber esto con agua caliente, con particulares y prolijas ceremonias, por ser bueno para la cabeza y el estómago»* (Ribadeneira; 1601:373).

El jardín con *«algunos pinos y árboles tristes»* referidos por Ribadeneira seguramente era el *roji* o jardín de té, es decir, el jardín que precedía el espacio específico en el que se iba a desarrollar la ceremonia del té. Como señala Gómez, este jardín estaba concebido como *«un espacio de transición entre el mundo exterior y el mundo de calma y reflexión del té»* (2004:27). Era el tránsito que preparaba al individuo para la ceremonia que se desarrollaba en un aposento específico. Como señala García Gutiérrez, las casas de té son *«un producto del concepto fundamental de la estética japonesa llamado wabi, que incluye el sentido de la sencillez extrema, la soledad, paz y tranquilidad»* (1997:199). Para ello, se evitaba cualquier ornamento o elemento superficial que privara de conseguir esta sencillez, y esto es seguramente lo que Ribadeneira vio y por ello describió el aposento como toscamente labrado.

3. Consideraciones finales

Tal como se ha visto, las referencias al arte y a las diferentes manifestaciones artísticas de Japón son realmente escasas en la *Historia* de Ribadeneira y giran en torno a las construcciones arquitectónicas y a la ceremonia del té. En este capítulo únicamente se ha hecho referencia a estas cuestiones, dejando para futuros estudios las breves referencias a diferentes imágenes religiosas y espíritus, que aparecen referidos en el texto como *fotoques*[21].

Si se comparan estas referencias con las contenidas en otras obras contemporáneas de su época, como por ejemplo pueden ser la de Joao Rodrigues o Luis de Fóis, todavía se hace más evidente la poca atención que Ribadeneira prestó a este aspecto. De acuerdo con Arimura (2011:56), las crónicas redactadas por los miembros de la Compañía de Jesús sobre Japón son, prácticamente todas, de carácter geoantropológico, es decir, en todas ellas se ofrecen abundantes y detallados datos acerca de la organización del reino, el clima, su origen, los principales productos, la historia, las costumbres y formas de vida, su lengua y escritura, así como también los ritos, sus leyes y las principales manifestaciones artísticas. En la misma línea, los trabajos publicados por la Dra. Barlés acerca de la producción de los dos jesuitas citados y sobre la imagen de Japón a través de los textos en la edad moderna, ponen de manifiesto el hecho de que *«algunos de los miembros de la Compañía de Jesús fueron capaces de elaborar textos sobre el arte nipón que fueron fruto de un notable esfuerzo de observación directa y rigurosa documentación»* (Barlés; 2014 – en prensa).

Este no es el caso del texto que nos ha ocupado en este artículo. A pesar de que en Ribadeneira existe un esfuerzo por incluir detalles sobre el pueblo japonés, el objetivo de su obra, que es presentar el estado de evangelización de Japón, está muy presente

21. Sobre el uso de este término en los textos de los siglos XVI y XVII véase Cid Lucas (2013).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

a lo largo de toda su *Historia* y por ello, las referencias que escapaban a este objetivo son escuetas y de poca profundidad. En este sentido, coincidimos con Arimura y Barlés al señalar que las crónicas mendicantes ofrecen mucha menos información acerca de las características sociales, políticas o culturales de Japón. Y esto se constata en la obra de Marcelo de Ribadeneira, en la que las noticias etnográficas sobre Japón se encuentran inseridas en unos pocos capítulos del global de la obra, en concreto, los capítulos I, XV, XVI, XVII y XVIII del libro cuarto. Con todo, y tal como señala Lach (1970:1834), la importancia de esta publicación radica en el hecho de que se trata del primer relato extenso dedicado a Japón escrito por un misionero que no era Jesuita.

Bibliografía

AKIZAWA, Osami (2010), "El conocimiento que sobre el Japón tenían los europeos en los siglos XVI y XVII (I): Japón lugar de evangelización", *Cauriensia*, Vol. V, pp. 23-44.

BARLÉS BÁGUENA, Elena:

(2003). "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, nº 18, pp. 23-82.

(2014). "El arte japonés desde la mirada de los misioneros de la Compañía de Jesús durante el Siglo Ibérico en Japón (1543-1640)". En ZAMORA, María Jesús (ed.), *Japón y España: acercamientos y desencuentros (Siglos XVI y XVII)*, Gijón, Editorial Satori, pp. 47-63 y 324-327.

(2014b). "La imagen de Japón a través de los textos y grabados occidentales en la Edad Moderna". En VVAA, *Oriente y Occidente. La primera globalización en tiempos del Barroco,* Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, Escuela de Barroco, (en prensa).

BORAO MATEO, José Eugenio (2005), "La colonia de japoneses en Manila, en el marco de las relaciones de Filipinas y Japón en los siglos XVI y XVII", *Cuadernos Canela*, nº 17, pp.25-53.

CID LUCAS, Fernando (2013), "Sobre el término *Fotoque* en la documentación ibérica de los siglos XVI y XVII", *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, nº 12.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (1997), "El arte del té en Japón", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº10, pp. 195-210.

GÓMEZ PRADAS, Muriel (2004), "El sentido ritual de lo cotidiano". En CERVERA, Isabel (coord.). *El arte de Asia Oriental*, Barcelona, FUOC.

LACH, Donald (1970), *Asia in the making of Europe. Volume III: Century of Advance, Book Four*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

RIBADENEIRA, Marcelo de (1601), *Historia de las islas del archipiélago, y reinos de la gran China, Malaca, Siam, Camboya y Japón*. (ed. Juan R. de Legísima), Madrid, editorial católica 1947 (primera edición Barcelona, 1601).

RUBIÉS MIRABET, Joan-Pau (2003), "The Spanish contribution to the ethnology of Asia in the sixteenth and seventeenth centuries", *Renaissance Studies*, nº17 (1), pp. 418-448.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Objetos orientales en la colección romana del conde Vittorio Sallier de La Tour (1888)

María Pilar Araguás Biescas
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: Vittorio Sallier de La Tour, Mathilde Sallier de La Tour, relaciones italo-japonesas, colección, catálogo.

Resumen: Presentamos una aproximación a la colección de objetos de Asia oriental de Vittorio Sallier de La Tour (1827-1894), diplomático italiano que reunió en Roma una rica colección de obras de arte. Analizamos el contenido de su colección compuesta por lacas, mobiliario, porcelanas, bronces, armas, curiosidades y libros.

Keywords: Vittorio Sallier de La Tour, Mathilde Sallier de La Tour, relationship between Italy and Japan, collectionism, catalogue.

Abstract: Vittorio Sallier de La Tour (1827-1894), an Italian diplomat, was the founder of an art collection in Rome. We aim to present his art gallery composed of lacquers, furniture, potteries, arms, bronzes, arms, curiosities and books.

1. Introducción

Proponemos un análisis y valoración general de los objetos de Asia oriental de Vittorio Sallier, conde de La Tour (1827-1894), formada a partir de las colecciones personales que había reunido en Roma. Más conocido por su labor como diplomático su personalidad como amante del arte ha permanecido en las sombras. Como podrá comprobarse, en esta tarea partimos de una fuente que, aunque ha sido mencionada en algunos estudios, ha pasado desapercibida y nunca ha sido transcrita ni analizada en lo que respecta a la Historia del Arte. Se trata del *CATALOGO DI UNA RICCA COLLEZIONE DI OGGETTI D´ARTE GIAPPONESI DEL SIGNOR CONTE V. DE LA TOUR… LACCHE ANTICHE E MODERNE; BRONZI; PORCELLANE; STOFFE; ARMI; BRONZI; CLOISONNÉS; DIPINTI SU CARTA E SETA; LIBRI; CARTE GEOGRAFICHE; MINIATURE ED OGGETTI DIVERSI DI CURIOSITÀ di la cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo nella SEDE DELL´IMPRESA in ROMA, via Condotti 44. Lunedi 5 marzo 1888 e giorni seguenti, ad ore 1 ½ pom. precise. ESPOSIZIONE: Sabato 3 e Domenica 4 marzo 1888 dalle 11 antim. alle 3 pom.*

2. El matrimonio Sallier de La Tour

Vittorio Sallier, conde de La Tour (1827-1894)[1] fue Ministro Plenipotenciario y Enviado Extraordinario en Japón en 1867, el cual fue enviado al País del Sol Naciente

1. Véanse G. Bertelli (2008; 124-126) y L. Monaco (1965; 33-45).

para proteger los intereses de los comerciantes italianos ya que por aquellas fechas el gusano de seda moría sin producir el hilo de seda. No debemos olvidar que en 1866 Italia y Japón firmaron el Tratado de Amistad y Comercio y que entró en vigor en 1867. Asimismo Sallier de La Tour estuvo destinado en la China y México. En 1870 fue sustituido en su cargo por el conde Alessandro Fè d´Ostiani (1823-1905).[2]

Desde aproximadamente mediados del siglo XIX Japón comenzó a vivir una serie de acontecimientos que van a imponer un giro decisivo en su historia. Coaccionado por las potencias extranjeras, este país se vio obligado a abandonar su tradicional política de aislamiento y abrir sus fronteras, a establecer, mediante tratados de comercio y navegación, intercambios con distintas naciones europeas y americanas. Estos hechos tuvieron trascendentales consecuencias en la vida de Japón. El llamado impacto occidental constituyó una de las principales causas de la abolición del *shogunato* y la restauración Meiji del año 1868, que llevó a la restauración de la autoridad imperial y fue el factor decisivo que impulsó a los japoneses a iniciar un proceso de modernización y de apertura de sus fronteras.

Mathilde Sallier de La Tour (1838-1910)[3], de la familia Ruinart de Brimont fue la esposa de Vittorio Sallier de La Tour. Sus diarios dejan entender que fue una mujer verdaderamente excepcional (T. Ciapparoni La Rocca; 2002:191-202). Era parisina, como escribe en su diario así que *la bota* italiana para ella también era territorio de viaje. Madame Sallier, además, no sólo era una atenta observadora y una desenvuelta escritora, sino que también era una hábil pintora[4].

A su regreso en Europa, habiéndose enfriado la relación con su marido tras la pérdida de su hija, mantendrá una larga amistad con el escritor francés Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882),[5] es decir fue una mujer poco alineada con los cánones de la época. Así en el fondo Gobineau de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estasburgo encontramos siete estampas *ukiyo-e*. Estos objetos se clasificaron como origen desconocido pero bien pudieron pertenecer a la colección de arte oriental Sallier de La Tour.

La colección Sallier de La Tour, conservada en una pequeña parte en París por una de las herederas, en cambio, se dispersó tras una subasta celebrada en Roma en 1888 (G. Sambon; 1888), un año después de la muerte de la única hija de la pareja: ironía de la suerte, la joven Giovanna Maria Francesca Mathilde de La Tour (16-06-1868-†11-03-1887) muere de cólera en Roma, una ciudad del mundo avanzado.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Véase M. P. Araguás (2012:559-572).

3. La hermana de Mathilde Sallier de La Tour se casó con el hermano de Vittorio Sallier de La Tour en julio de 1856, un doble matrimonio dentro de la familia. (T. Ciapparoni La Rocca; 2011:124-136), especialmente pág. 131, nota a pie de página nº 23.

4. La imagen de la sala japonesa de la casa de Roma del matrimonio Sallier de La Tour que podemos ver en este artículo fue realizada por la propia M. me Sallier de La Tour.

5. Véase http://www.bnu.fr/en/collections/heritage/arthur-de-gobineau-collection. Agradezco al Dr. Daniel Bornemann y Brigitte Wengler el haberme proporcionado datos importantes para la realización de este artículo así como su amable ayuda.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Figura 1: Acuarela realizada por Madame Sallier de La Tour en la que podemos ver la colección de arte oriental en su apartamento de via Palestro, 25 en Roma[6].

Esta colección la tenemos que poner en relación con un momento histórico importante dentro de las fluidas relaciones políticas y diplomáticas entre Italia y Japón: el llamado *"Periodo de Oro"* (1873-1896) por la investigadora Marisa di Russo. (M. Di Russo; 2002:157) y (R. Ugolini; 1987:131-173).

Para ello, se emprendió la redacción de un catálogo completo de su colección, que publicó en Roma en 1888 bajo el título *CATALOGO DI UNA RICCA COLLEZIONE DI OGGETTI D´ARTE GIAPPONESI DEL SIGNOR CONTE V. DE LA TOUR…*

3. Giulio Sambon, autor del *Catalogo*

Giulio Sambon (1836-1921), napolitano, garibaldino, estudioso y coleccionista, autor de un importante repertorio general de las monedas acuñadas en Italia, fundó en 1878 una "*impresa di vendite in Italia*", con sede en Nápoles, Milán, Florencia y Roma. La empresa se ocupaba de la colocación de colecciones privadas a manos de terceros o a través de una subasta o a precios cerrados. Las ventas eran precedidas por una exposición pública y la difusión del catálogo, el cual era puesto a disposición de los interesados en la sede de la empresa o en algunas agencias autorizadas en Italia o en el extranjero.[7] La empresa ofrecía, además la posibilidad de participar en la venta a

6. Fotografía amablemente cedida por los herederos de la familia Sallier de La Tour y Teresa Ciapparoni La Rocca.

7. Londres, París, Berlín, Viena, Budapest, Mónaco, Bruselas, Fráncfort, Lausana, Atenas y Nueva York.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

aquellos que no podían asistir directamente enviando las propuestas a la sede de Milán.[8] Los catálogos eran redactados por él mismo junto con otra persona experta para atestiguar la autenticidad del mismo y garantizar la legalidad de los precios (según nuestros cálculos podían ser incrementados hasta en un 33 %). Algunos de ellos cuentan con fotografías de los objetos que se subastan, aunque no es el caso del catálogo que nos ocupa.

4. La colección oriental de Sallier de La Tour en el *Catalogo*

Gracias a esta obra, auténtico testimonio de una colección privada del siglo XIX, se ha podido determinar con precisión la cifra de 265 artículos, pero que agrupaban un número mayor no cuantificable de objetos.[9] Estos objetos, correspondientes a las más diversas materias, estaban distribuidos en grandes grupos: muebles de laca y objetos de mobiliario; bronces; porcelanas; telas y objetos diversos, en el que se agrupan armas, esmaltes, *cloissonnés*, miniaturas, acuarelas y objetos diversos curiosos, planos y cartas geográficas. En cuanto a la terminología utilizada en la descripción de piezas asiáticas del catálogo, hemos podido comprobar que no utiliza en ningún momento el término *chinoiserie* (D. Jacobson; 2007) o *giapponeseria*[10] pero si se utiliza la expresión *le bibelot Japonais*[11] (G. Sambon; 1888:6) o *venturinata*[12]. También se utiliza la palabra *fiorami* propia del siglo XVIII (*Ibidem*, pág. 711).

4.1. Muebles lacados y objetos de mobiliario

Este primer grupo se compone de 63 registros. Sallier de La Tour fue en modo alguno uno de aquellos coleccionistas con grandes recursos que podían permitirse reunir toda suerte de mobiliario de gran tamaño como estanterías, mesas, y otros objetos de ajuar doméstico como cajas de todo tamaño, para guardar comida, documentos, accesorios femeninos o ropajes. Entre este conjunto de obras de la colección Sallier de La Tour destaca en primer lugar, el lote 1, un *«bellissimo e ricco mobile di forma a cabinet, in lacca antica rossa, scolpita a fiorami, soggetti con paesaggi e figure; ornamenti a colore giallo e verde. [...]. L´interno degli sportelli è in lacca scura con disegni di fiori. [...]»* (G. Sambon; 1888:9). Se indica que era de antiquísima fábrica japonesa, proveniente de uno de los palacios del *Taicun* de Japón (*Ibídem*, pág. 9). Así podemos pensar que este mueble o *tansu* estaba decorado con laca *urushi* de color rojo. El interior de las puertas estaría decorado con *urushi* negra con decoración de flores

8. Véase http://www.lombardiabeniculturali.it/pereco/schede/430/

9. En el lote 265 indica «*Sotto questo numero saranno venduti gli oggetti non catalogati*». (G. Sambon; 1888:38).

10. La palabra "giapponeseria" apareció por primera vez en la lengua italiana en 1886. Véase VV. AA. (2002).

11. La palabra *"bibelot"* apareció por primera vez en la lengua italiana en 1886. Ibídem, pp. 227.

12. La palabra *"venturinata"* o *"avventurinata"* se citó por primera vez en italiano en 1705 (*Ibídem*, pág. 189).

con la técnica del *makie*, espolvoreado de partículas de oro sobre los dibujos hechos con laca fresca. Su altura era de 1,21 por 1,03 metros de largo.

Asimismo se recoge en lote 2 un *«ricco y grazioso mobile di forma a cabinet, in lacca scura, con paesaggi e piante e placcature in oro metallico dello spessore di circa 3 millimetri; ornamenti in argento brunito e cesellato agli angoli ed in altre parti del mobile»* (G. Sambon; 1888:9). Se indica asimismo que este mueble perteneció al Rey Carlos XV de Suecia (1826-1872),[13] coleccionista de arte, quien lo recibió del *Taicun del Giappone*. (G. Sambon; 1888:9). Todo nos hace pensar que se refiere a un mueble decorado con laca japonesa *urushi* de color negro con incrustaciones de placas de plata, *heidatsu* con decoraciones en plata bruñida y cincelada en sus ángulos y en otras partes del mueble. Sus medidas eran de 0,82 de alto por 0,92 metros.

Los lotes 5 y 6 los podemos relacionar con dos arcones *hitsu*, ya que se tratan de dos cajas rectangulares de considerable tamaño (0,43 x 0,63 x 0,42 metros y 0,39 x 0,71 x 0,43 metros respectivamente). La forma y las dimensiones que muestran estas piezas corresponden a las de arcones de viaje para guardar y trasladar distintos enseres. Se decoraría con laca japonesa *urushi*. La superficie negra, de brillo profundo, estaría decorada con la técnica del *makie*. (Y. Kawamura en E. Barlés y D. Almazán; 2008:112).

La colección cuenta con diversos tipos de objetos lacados, generalmente hechos en madera, como mesas auxiliares de escritura o *bundai* (lotes, 3, 9, 10, 23, 27, 50, 51, 52 y 56. B. Sierra de la Calle; 2004:94), de las que hay una nutrida representación, bandejas para dulces (lotes 17, 28 y 48, *Ibídem*, pág. 102), cofres (lote 8), cuencos *wan* (lote 33. Y. Kawamura en E. Barles y D. Almazán; 2008:156), tazas para beber *sake* (*sakazuki*) (lote 18, 29 y 30. B. Sierra de la Calle; 2004:116). Mención aparte merecen las cajas de diferentes usos[14] y formas (lotes 10, 12, 13, 16, 21, 22, 25, 31, 34, 35, 37, 38 y 57). Son de destacar los *kogo* o cajas para incienso (lote 8. *Ibídem*, pág. 103), los *bentobako* o cestas para la merienda (lote 7. *Ibídem*, pág. 96), los *tabakobon,* o neceser de fumador (lote 19), los *chaire* o botes para el té en polvo (lote 60), utilizados en la ceremonia del té, los *suzuribako* o cajas para guardar el material de escritorio (lote 9. *Ibídem*, pág. 92-93. e Y. Kawamura en E. Barles y D. Almazan; 2008:124) una de ellas decorada con laca *avventurinata* un término acuñado en la época para aludir a la técnica decorativa denominada *nashiji,* o *piel de pera*[15] (lotes 9 y 10). Destacaremos también un pequeño baúl de aseo personal o *tebako* de laca negra y oro que contenía a su vez doce cajas, dos de ellas contenían espejos de metal con la firma del artista en relieve y que según se indica en el *Catalogo* era de una princesa japonesa (lote 20). En

13. Asimismo agradezco enormemente a Lars Ljungström, conservador de las Colecciones Reales de Suecia y Micael Ernstell, conservador del Museo Nacional de Suecia, el haberme facilitado datos importantes para la realización de este artículo. El rey Carlos XV de Suecia fue un gran coleccionista de obras de arte. Según Yayoi Kawamura las mejores colecciones de este tipo de muebles lacados se conservan en las colecciones reales de Inglaterra, Holanda y Suecia, en Y. Kawamura (2003:211-230).

14. El lote 63 hace referencia a una jaula lacada.

15. La denominación *nashiji* se aplica al procedimiento de lacado por el cual se esparce polvo de oro en una de las capas de fondo, creando un efecto resplandeciente similar al de la piedra semipreciosa llamada venturina. http://www.mnad.org/index.php?subP=cajaparaespejos&header=header_blue

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

otro lote se describe una guarnición de chimenea lacada (lote 47). Sorprendentemente, no encontramos *inro*, cajitas con varios compartimentos perfectamente encajados que en su origen se destinaban a almacenar y proteger los sellos, objetos muy preciados por los coleccionistas. Dentro del los objetos chinos encontramos lo que pudiera ser un *árbol del dinero* (*yaoqianshu*), objeto de buen augurio así como símbolo y promesa de riqueza y de felicidad eterna (lote 59).

Las técnicas decorativas empleadas en estas piezas son muy variadas (en la mayoría se utilizan varias técnicas conjuntamente), pero las más frecuentes son la incrustación de nácar (*raden*), láminas de metal (*hyomon*) y la técnica *maki-e*, en sus múltiples variantes (*hiramaki-e, togidashimaki-e, takamaki-e*, etc.) generalmente sobre fondos con polvo de oro, existiendo ejemplos de todos ellos en la colección. El repertorio ornamental de las mismas, que bebe de las más dispares fuentes, es muy diverso: motivos heráldicos (*mon*), temas figurativos procedentes de la épica, de la leyenda y de la fábula, o simplemente de la vida cotidiana (ruedas, abanicos), motivos de carácter religioso, motivos geométricos, abstractos, estilizados y decorativistas, y sobre todo temas extraídos de la naturaleza como flores, frutos, plantas, árboles, animales (especialmente aves y pájaros), debido a la simbología que en el arte oriental tienen, e *impresiones paisajísticas*, captadas en todas sus estaciones.

Recordaremos que la colección también cuenta con lacas chinas, de las cuales destacaremos dos sillones en madera lacada roja y decoración en oro y cuyos brazos terminan en cabezas de dragones (lotes 43 y 44) y algunos pequeños objetos de laca roja-cinabrio, con decoración ricamente tallada (lotes 45 y 46).

4.2. Bronces

El profundo valor simbólico que el chamanismo adjudicaba al bronce, hizo que desde muy temprano la civilización china asociara este material a lo supraterreno. En el *Catalogo* figuran un conjunto formado por un ramo con hojas y cinco frutos y un pebetero para quemar perfumes (lote 79). Destacaremos un conjunto formado por dieciséis guardamanos de la espada japonesa o *tsuba* finamente cincelados y con decoraciones en relieve. Además, se cita un pote para el té o *kama* de tres pies con asa y pico con decoración de animales en relieve (lote 67. *Ibídem*, pág. 66).

4.3. Porcelanas

Prestaremos una especial atención a las piezas cerámicas y porcelanas de origen chino y japonés incluidas en el *Catalogo*, dadas su cantidad y su especial importancia con respecto a las claves de ese coleccionismo de objetos asiáticos analizadas ya este estudio. Las cerámicas de este origen suman un total de 73 referencias. Hemos de advertir que es muy posible que algunas de las piezas que el coleccionista consideraba chinas o japonesas no fueran sino hábiles imitaciones europeas. Es probable incluso que confundiera las piezas asiáticas de diferente origen unas con otra (F. Reichel; 1980:54). La colección Sallier de La Tour comprende un muy completo muestrario de distintas piezas de cerámica y porcelana China de distintos usos, formas, técnicas

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

y cronologías. También destacan las piezas de la familia verde (lotes 89, 90 y 143) así como varias piezas de gran calidad y diversidad de *Satsuma*, producidas en buena medida para su exportación al extranjero, así como una pieza de *Imari*, una bombonera con tapa decorada con medallones, flores y pájaros (lote 140). Igualmente encontramos varias porcelanas blancas y azules, algunas de ellas decoradas con peces, posiblemente carpas, símbolo de abundancia en la cultura china (lotes 83, 84, 87 y 111). Singular es una pieza de la familia de los llamados celadones o *qingzhi*, característicos del periodo Song (960-1279) (lote 91). Asimismo en la colección Sallier de La Tour encontramos cuatro referencias de la porcelana *Kutani* (lotes 85, 95, 99 y 148) decoradas con esmalte policromo sobre cubierta y realizadas en un atractivo y exótico estilo para su exportación a Occidente. Asimismo figuran platos de *Nagasaki*, por cuya cantidad y denominación podría tratarse de la habitual vajilla para exportación realizada según modelos de la Compañía de Indias (lotes 120 al 139). Otras piezas muy interesantes son las denominadas *gros bleu* (lotes 114 y 116). Esta coloración específica azul e intensa, corresponde al fondo azul de porcelana inventado por Jean Hellot y aplicado en la fábrica de Sèvres[16] desde 1749. (R. Gallego y J.Sanz; 2001:436). Entre estas porcelanas encontramos también una tetera decorada con medallones con flores *su fondo bleu de roi* (lote 93). *Bleu de roi* hace referencia al llamado azul de Francia, color que representa a Francia en diversos ámbitos culturales y homónimo al lapislázuli. Es propio de los fondos de diversas porcelanas fabricadas en los talleres de Sèvres hacia 1755 (*Ibídem*, pág. 133).

4.4. Tejidos

Este grupo se compone de 25 referencias. Entre los tejidos encontramos una gran cubierta de raso amarillo *bouton d´or* decorada con flores y orla de seda perteneciente a la Reina Josefina de Leuchtenberg, Reina de Suecia y Noruega (1807-1876) (lote 155). Asimismo encontramos otra cubierta de rosa carmesí decorada con flores y pájaros. En ella se aprecia ese marcado gusto chino siendo adornos muy similares a los de las porcelanas Ming de ese periodo y a las pinturas de paisajes con jinetes (lote 156, M. Arias; 2003a:144). Igualmente destacamos cinco kimonos ricamente decorados de fábrica imperial, siendo uno de ellos de una emperatriz japonesa (lote 168), un *obi* de raso negro (lote 162), un mantón de Manila denominado de la China (lote 156), sedas de diversas medidas y colores (lotes 158, 161, 163 y 177), rollos de tela (lotes 159, 160, 170, 171, 172, 173, 174 y 175) y un traje tradicional mexicano de mujer compuesto por ocho piezas (lote 169).

4.5. Objetos diversos

Señalaremos la existencia en el *Catalogo* de algunos utensilios diversos y de difícil clasificación, como sables (lote 179), una lanza japonesa o *yari* (lotes 185 y 186),

16. «*La porcelana de Copenhague y de Sèvres, las lacas Luis XV y del Chippindale, el jardín de Kent y de Chambers, el Modern Styl con sus artes decorativas, son productos de esta consonancia con el Japón,…*» (D. Almazán; 2008:77-96).

dos puñales lacados y forrados de piel de cocodrilo y *pesce-cane* (lotes 180 y 181), una armadura japonesa (lote 182), armas de guerra *Botocuto* de Brasil (lote 188), una figura anatómica en madera en la que se explican las diferentes funciones de las vísceras del cuerpo en caracteres *hirakana* (lote 217), una máscara de teatro *Noh* (lote 240), un puñal ritual denominado *krich* procedente del antiguo reino de Siam (lote 184), una flauta de diecisiete tubos de bambú montados en laca y plata (lote 201), cuatro escudos de bambú lacados y con incrustaciones de madreperla (lotes 235 y 236), un porta-taza mexicano realizado en forma de concha con pie de plata gallonada (lote 202) y doce billetes del Banco japonés (lote 212). El lote 230 se componía de quince pares de conchas con miniaturas en su interior, un tipo de *curiosité* muy apreciado en la época. El último lote se compone de una caja lacada dorada mate *(kinfundame)*, seis cajas decoradas con paja, dos pequeños colmillos de elefante, una gran cantidad de quemadores de perfume, varios capullos de seda, rollos de seda y seis lámparas de papel pintadas probablemente chinas (lote 245). Se completa el conjunto de objetos curiosos con obras de otras técnicas decorativas, como el llamado *cloisonné*, esmalte sobre metal, del cual destacaremos una pareja de grullas. Encontramos una serie de kakemonos (lotes 218 al 225). En otro lote se describen dos pequeños biombos decorativos realizados en seda y papel y barras de tinta, con decoración figurada, pieza claramente concebida para la exportación (lote 206, (B. Sierra de la Calle; 2000), (F. Santos; 2003) y (M. Arias; 2003b:149-152)). Además encontramos varias cajas decoradas con piedras duras, probamente piedras preciosas (diamantes, rubíes, esmeraldas o zafiros), e incrustaciones de marfil y madreperla (lotes 198, 199 y 203). Junto con estos objetos de orfebrería destaca un objeto de ámbar tallado muy del gusto chino[17] (lote 242). Los lotes 232 al 234 reunían varios objetos (una pantalla,[18] un pisapapeles y un objeto sin determinar) en jade, de origen no determinado en dos de ellos, todos ellos montados en metales preciosos. Todos estos objetos no incluyen una identificación de su procedencia, pero es muy plausible pensar que la materia prima se tallara en su tierra de origen, posiblemente Asia, para luego ser engastadas en Europa con las molduras, acabados y aplicaciones propias del gusto europeo. Junto a ellos y elaboradas en un material menos valorado, se encuentran varias tallas de esteatita.

Igualmente, descubrimos una pantalla con placas de cobre esmaltada a ambos lados decorado con un hombre vestido a la moda de Luis XV de Francia (1710-1774), una dama china y un delfín. La cara posterior se ornamentaba con flores y pájaros. La decoración de esta pantalla se relaciona directamente con los retratos de la familia real francesa en la porcelana china de exportación del siglo XVIII[19] (A. Lebel; 2007:22-26). Muy similar en cuanto a su tipología, encontramos en una segunda entrada, otra pantalla realizada con esmalte *cloissonné* que al exterior desplegaba una decoración de flores y animales (lote 239).

Se habla de seis cartas con fondo metálico (lotes 226, 227, 228 y 229). Así creemos que hace referencia a seis cartas del juego *uta-karuta*. El *uta-karuta* es un jue-

17. Probablemente se trate de ágata o carey.

18. En este caso se especifica que es jade amarillo.

19. Véase también sobre la porcelana de exportación www.antoinelebel.com

go de cartas tradicional de Japón creado en base a una antología de poemas llamada Hyakunin Isshū (*Cien personas, un poema*), en donde hay cien autores y cada uno de ellos tiene recogido un poema *waka*. Se juega habitualmente en Año Nuevo. Se trata de un juego que consiste en memorizar las parejas de cartas. Un jugador leerá poemas y otros buscarán su pareja. Memorizando los poemas, se podrá coger la pareja que le corresponde a cada poema. Los poemas están escritos en japonés, es decir con silabario japonés *kana* e ideogramas *kanji*. En los *kanji* a veces figura su lectura en silabario *kana*, llamada *furigana*. Teniendo en cuenta que existen barajas del juego en las que figuran dichas pronunciaciones de los *kanji* en silabario japonés, sólo es obligatorio conocer bien los silabarios para poder utilizarlas. Para poder utilizar las barajas del juego en las cuales los *kanji* carecen de lectura, se deberá poseer un alto conocimiento de los mismos. Asimismo encontramos una estampa (lote 210).

4.6. Libros y estampas

El último apartado dedicado a la colección oriental de Sallier de La Tour contiene varios libros y planos de ciudades.

Bibliografía

ALMAZÁN TOMÁS, David (2008), “Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983) en la historiografía del arte japonés en España: su contribución en La Estampa japonesa (1949)”, FEIAP, Universidad de Granada, pp. 77- 96.

ARAGUÁS BIESCAS, María Pilar (2012), “Las colecciones japonesas de la Pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia: Las relaciones italo-japonesas en el Periodo de Oro (1873-1896) y Benito Mussolini (1922-1943)”, Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, nº 27, pp. 559-572.

ARIAS, Matilde:

(2003a). “Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas”. Marzo-Mayo 2003. Palacio Real de Madrid. Madrid, Patrimonio Nacional.

(2003b). “Representaciones pictóricas de la última dinastía china en un biombo del Palacio Real de Madrid”. En: MOLA, Alfonso María y MARTÍNEZ SHAW, Carlos, *Oriente en palacio*, Madrid, Ministerio de Cultura; pp.149-152.

BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David, (comp.) (2008), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés. Colección de arte oriental Federico Torralba*. Zaragoza, Fundación CAI-ASC, Fundación Torralba Fortún.

BERTELLI, Giulio Antonio (2008), “L´attività dei primi rappresentanti diplomatici italiani in Giappone ricostruita sulla base di alcune testimonanze inedite (1867-1870)”, Studi Italici, 57; Associazione di Studi Italiani in Giappone, Tokio, pp. 124-164.

CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa:

(2002). “I diari giapponesi di M.me Sallier de La Tour”, Atti del XXV convegno di Studi Giapponesi, AISTUGIA, Venecia, pp. 191-202.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

(2011). "Ilustres desconocidos: italianos y españoles en Yokohama". En: CID LUCAS, Fernando; *Japón y la Península Ibérica, cinco siglos de encuentros.* Satori, Gijón, pp. 124-136.

DI RUSSO, Marisa, (2002), "Un principe di casa Savoia e un diplomatico del Regno d´Italia conquistano la corte Meiji", Atti XXVI, Turín, Convegno Aistugia, pp. 157-176.

JACOBSON, Dawn (2007), *Chinoiseries*, Londres, Phaidon.

KAWAMURA, Yayoi (2003), "Coleccionismo y colecciones de la laca Extremo Oriental en España desde la época del arte Namban hasta el siglo XX", Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, nº 18, pp. 211-230.

LEBEL, Antoin (2007), "Retratos de la familia real francesa en la porcelana china de exportación del siglo XVIII", *Butlletí informatiu de ceràmica*, Barcelona, nº 94-95, pp. 22-26.

MONACO, Laura (1965), "Relazioni di Sallier de La Tour, primo invitato italiano in Giappone". Il Giapone, Roma, vol. 5, pp. 33-45.

REICHEL, Friederich (1980), *Porcelaines Japonaises Anciennes*, Paris, Éditions Pygmalion.

SAMBON, Giulio (1888), *CATALOGO DI UNA RICCA COLLEZIONE DI OGGETTI D´ARTE GIAPPONESI DEL SIGNOR CONTE V. DE LA TOUR… LACCHE ANTICHE E MODERNE, BRONZI, PORCELLANE, STOFFE,… di la cui la vendita al pubblico incanto avra luogo in Roma lunedi 5 marzo 1888 e giorni seguenti, Roma, Tipografia Eredi Botta.*

SANTOS, Francisco (2003), *La vida en papel de arroz. Pintura china de exportación*. Madrid, Ministerio de Cultura.

SIERRA DE LA CALLE, Blas:

(2000). *Pintura china de exportación*. Valladolid, Caja España, Museo Oriental de Valladolid.

(2004). *Japón. Obras selectas del Museo Oriental*. Valladolid, Museo Oriental.

UGOLINI, Romano (1987), "I rapporti tra Italia e Giappone nell´era Meiji", Atti del I Convegno Italo-Gaipponese di studi storici, Roma, Edizioni dell´Ateneo, pp. 131-173.

VV. AA. (2002), *Diccionario lo Zingarelli*, Bolonia, Zanichelli.

Página web oficial de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo. www.bnu.fr/en/collections/heritage/arthur-de-gobineau-collection [16/07/2012].

Página web de patrimonio cultural de Lombardía. www.lombardiabeniculturali.it/pereco/schede/430/ [16/07/2012].

Página web oficial del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. www.mnad.org/index.php?subP=cajaparaespejos&header=header_blue [16/07/2012]

Página web oficial del investigador y galerista Antoine Lebel. www.antoinelebel.com [16/07/2012].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Coleccionismo de arte contemporáneo japonés en España: la Fundación Helga de Alvear*

Alejandra Rodríguez Cunchillos y Laura Clavería García
Universidad de Zaragoza

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Coleccionismo, arte contemporáneo japonés, Japón, Helga de Alvear.

Resumen: El presente artículo tiene como objeto analizar los fondos de arte japonés que se albergan en la Fundación Helga de Alvear (Cáceres), una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes de España. Helga de Alvear (Kirn/Nahe, Alemania, 1936) comenzó a coleccionar en los años sesenta de la mano de Juana Mordó. Posteriormente, ella misma se convertiría en una destacada galerista, un hecho este que tendrá importantes repercusiones en su propia actividad como coleccionista.

Hoy en día su colección está formada por más de dos mil quinientas obras. Entre ellas destacan los fondos de arte contemporáneo nipón tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo. Así lo prueba el hecho de que encontramos setenta y cuatro piezas que están firmadas por creadores de la talla de, entre otros, Nobuyoshi Araki, Hiroshi Sugimoto, Kazuo Katase, Yasumasa Morimura, Yayoi Kusama, Mariko Mori o Mitsuo Miura.

Keywords: Collecting, contemporary Japanese art, Japan, Helga de Alvear.

Abstract: This paper aims to analyse the Japanese artworks housed in the Helga de Alvear Foundation (Cáceres), one of the most important contemporary art collections in Spain. Helga de Alvear (Kirn / Nahe, Germany, 1936) began collecting in the sixties with the help of Juana Mordó. Afterwards, she became a prominent gallerist herself, which had a significant impact on her activity as a collector.

Nowadays, her collection is made up of more than two thousand five hundred pieces. Among them, we should highlight the collection of contemporary Japanese art both from a quantitative and a qualitative perspective. This is evidenced by the fact that we can find seventy four artworks made by artists as important as Nobuyoshi Araki, Hiroshi Sugimoto, Kazuo Katase, Yasumasa Morimura, Yayoi Kusama, Mariko Mori or Mitsuo Miura, among others.

1. La figura de Helga de Alvear[1]

1.1. Biografía

Helga de Alvear nació en 1936 en Kirn/Nahe (Renania-Palatinado) en Alemania, en el seno de una familia dedicada a la fabricación de productos plásticos. Sus primeros contactos con el coleccionismo se dieron a una edad muy temprana, y aunque no descendía de una familia de coleccionistas ya desde su niñez manifestó un afán por esta

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D: "*Japón y España: relaciones a través del Arte*" (HAR2011-26140).

1. Nos gustaría expresar nuestro más profundo agradecimiento a Helga de Alvear por su atención y por toda la información facilitada para la realización de este trabajo.

práctica. A pocos kilómetros de Kirn/Nahe se encuentra la cuidad de Idar-Oberstein, conocida por ser un centro de talla de piedras y comercio de gemas. En este contexto, y con tan solo 12 años, Helga de Alvear reunió su primera colección, de rocas, a partir de pequeños trozos desechados por canteros; afirma que en este episodio de su infancia se encuentra el germen de su apreciación del arte contemporáneo: *«Mediante la observación de las piedras he aprendido apreciar las combinaciones de colores y la abstracción de la naturaleza»* (G. Stolz; 2005:447). Estudió en el colegio Salem en el lago de Constanza, Lausana, y Ginebra, (Suiza), y más tarde en Londres. En esta última ciudad, se adentró definitivamente en el arte, a partir de las visitas que realizaba a museos como el British Museum o Tate Gallery, en los que compraba postales para decorar su habitación y formar así una pequeña colección de reproducciones de obras de arte.

En 1957 Helga de Alvear llegó a España, concretamente a Madrid, y desde entonces reside en nuestro país, pues se enamoró del arquitecto cordobés Jaime de Alvear amante del arte y coleccionista, con quien contrajo matrimonio en 1959. El mejor amigo de su marido era José María Rueda, y a través de él conoció al artista Gerardo Rueda (su hermano) quien le presentó a la galerista Juana Mordó y le introdujo en el ambiente artístico del momento, como el grupo de Cuenca y El Paso. A partir de entonces, el matrimonio comenzó a visitar todos los sábados galerías madrileñas (Juana Mordó, Sen, Aele) y a interesarse cada vez más por el arte contemporáneo (J.R. Danvila y H. de Alvear; 1997:11). Helga de Alvear desde un primer momento manifestó un buen ojo crítico que le permitió diferenciar entre las "buenas y malas galerías" y entre "buen y mal arte", aunque como ha señalado, *«todo coleccionista comete errores alguna vez»* (P. Blasco; 2008). Helga de Alvear pronto se percató que la Galería Juana Mordó era una buena elección tanto para la compra de arte como para aprender junto a su dueña. Así, en 1967 adquirió su primera obra, un cuadro de Fernando Zóbel y a éste le siguieron otras adquisiciones, también en otras galerías, algunas más acertadas y otras menos. Si bien es cierto que en un principio estas compras se produjeron por el deseo de decorar su domicilio, poco a poco la compra de arte fue convirtiéndose en un "vicio".

En los años sesenta y setenta la Galería Juana Mordó era la más relevante del panorama nacional y una de las pocas que acudía a ferias internacionales. Por estas fechas, Juana Mordó había abierto dos galerías, pero a pesar de su éxito reconocido por artistas, críticos e intelectuales, en 1979 comenzó a tener problemas económicos. Por esta época, Helga de Alvear y ella habían trabado una buena amistad y Juana necesitaba apoyo. De este modo, en 1980, Helga de Alvear le ofreció su ayuda, y entró a trabajar con ella, lo que supuso a esta coleccionista su gran salto al mundo de las galerías y del arte contemporáneo internacional. Helga acompañaba siempre a su mentora, a exposiciones, ferias como FIAC, Art Cologne, Art Basel… En esta última fue elegida para el comité, lo que le permitió aprender de primera mano este oficio (R. Cremades; 2011:16). Helga no poseía formación teórica específica en arte, pero sin embargo tuvo siempre presente un consejo que le dio su padre *«haz lo que quieras, pero intenta ser la mejor»* (M. Fernández; 2013). Por ello, trató de aprender todo lo posible durante los años junto a Juana Mordó y con otras personalidades del mundo del arte que le aconsejaron o dieron su opinión. En 1982, Juana Mordó tuvo la valiente idea de crear

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

la primera feria de arte contemporáneo en España, ARCO, junto a Helga de Alvear, Elvira González, Soledad Lorenzo, etc. (R. Cremades; 2011:15), una apuesta arriesgada puesto que el país todavía se encontraba anclado en el arte del pasado. En la actualidad ya se han organizado treinta y tres ediciones. Debemos resaltar la importancia de esta feria en el coleccionismo de arte contemporáneo en España, ya que este gran evento cultural ha supuesto la creación de las pocas, en comparación con otros países, colecciones que hay en España (V. Loria; 2006:64).

1.2. Galerista y coleccionista

En 1984 Juana Mordó fallece y Helga de Alvear se pone al frente de la galería. Durante los dos primeros años, mantuvo el proyecto establecido con Juana Mordó. Sin embargo, en 1986 comenzó a arriesgar y a introducir paulatinamente ciertos cambios, como por ejemplo exponer la primera muestra de fotografía, iniciativa pionera en nuestro país (V. Loria; 2006). Dirigió la galería durante diez años, hasta que en 1995 consideró que había que dar un paso al frente y decidió buscar un nuevo espacio para la galería, de la calle Villanueva a Doctor Fourquet (Madrid). A partir de este momento llevaría su nombre, Galería Helga de Alvear, una propuesta de Armando Montesinos y Santos de la Torre, que en ese momento trabajaban junto a ella (J. Cremades; 2011:18). Un paso sin duda arriesgado, pues Juana Mordó se considera una Institución.

A partir de este momento, la Galería Helga de Alvear se va a diferenciar del planteamiento anterior llevado a cabo por la Galería Juana Mordó, pues esta última representaba el prototipo clásico, frente a la nueva propuesta, un modelo de galería más actual (R. Olivares; 2010:8). En este nuevo espacio, de dimensiones mayores, decidió apostar por cualquier manifestación artística, pintura, fotografía, instalaciones o vídeo, con artistas de cualquier nacionalidad; lo que importaba era el resultado final, la obra de arte. Así, en su año de apertura, se expuso en la galería la obra del japonés Mitsuo Miura (L. Clavería; 2010): *«expongo al artista que, de manera espontánea e intuitiva, me atrae y quisiera por ello tenerlo en mi propia colección [...] o me gusta un artista o no me* gusta» (W. Krüger; 2005:43-44). Combinó su faceta de galerista con la de coleccionista; esto le permitió estar al día y conseguir obras a mejores precios. En algunos casos si la obra del artista no se vendía ella se hacía responsable de la misma adquiriéndola (M. Fernández; 2013). Siempre ha seguido una premisa, comprar aquello que le enamoraba. Lo que exponía en su galería le entusiasmaba, ésta ha sido la clave del éxito de su colección. Sin embargo, también ha adquirido obra en otras galerías de artistas que no representa.

Para Helga de Alvear, el coleccionismo es una vocación presente en cualquier ser humano. Hoy se ha convertido en una de las coleccionistas de arte contemporáneo más importantes no solo de nuestro país, sino a nivel internacional; atesorando una colección de más de dos mil quinientas piezas, en la que podemos encontrar todo tipo de manifestaciones artísticas y un amplio elenco de artistas nacionales e internaciones, con una representación de piezas japonesas de un tres por ciento, un porcentaje nada desdeñable si tenemos en cuenta la amplitud de la misma. Helga de Alvear es una apasionada del arte contemporáneo, pues *«habla de nuestro tiempo y de nosotros mismos, porque crea y de-*

sarrolla lenguajes que pueden explicarnos, de manera nueva el mundo que nos toca vivir y del que a menudo sólo rozamos la superficie» (J.R. Danvila y H. de Alvear; 1997:11).

1.3. La Fundación[2]

La Fundación Helga de Alvear se proyectó con la idea de contar con un espacio para poder exponer las obras de su colección, y sobre todo para que ésta se moviera y no solo decorara su domicilio o estuviera almacenada (P. Blasco; 2008), para asimismo, dar a conocer sus bienes, compartir la colección con la sociedad y ayudar así a la mejora del acervo cultural de hoy. Así, a comienzos del siglo XXI inició la búsqueda de un emplazamiento que albergara su colección. Fueron muchas ciudades las que se propusieron como receptoras, pero ninguna cumplía uno de los requisitos fundamentales de la coleccionista: que se le aportara un edificio apto para la conservación de las obras. Finalmente, tras varias propuestas fallidas, Juan Carlos Rodríguez Ibarra[3] le ofreció la ciudad de Cáceres (J. Cremades; 2011:18).

Así, en 2006 creó la Fundación Helga de Alvear. El estudio Mansilla+Tuñón Arquitectos (J.Mª Faerna; 2010:18) fue el responsable de rehabilitar el edificio modernista La Casa Grande[4] (el cual se encargaría de acoger las tareas de gestión y servicio educativo), y a su vez, de realizar una ampliación anexa (destinada a ser espacio expositivo). La iniciativa de que una institución se hiciera con la colección donada por Helga de Alvear, evitaría que ésta se perdiera en un futuro (V. Loria; 2006:59). Asimismo se fijaron unos objetivos en sus estatutos; difundir sus fondos, fomentar la investigación, gestionar el Centro, programar actividades, conservar la colección e incrementar los fondos de ésta. Finalmente, en 2010 abrió sus puertas al público[5].

Por su faceta filántropa Helga de Alvear ha sido galardonada con: la Medalla de Extremadura en 2007, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes concedida por el Ministerio de Cultura en 2008, la Medalla de Cáceres en 2011 y el Premio de la Fundación Arte y Mecenazgo en la categoría Coleccionista en 2012[6].

2. Los fondos de arte contemporáneo japonés en la fundación Helga de Alvear

Dentro de los fondos de arte internacional albergados en la colección de la Fundación Helga de Alvear brillan con luz propia las obras de artistas contemporáneos japoneses tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo. No en vano, la

2. Ver; fundacionhelgadealvear.es [15/01/14].
3. Juan Carlos Rodríguez Ibarra (Mérida, 1948) fue Presidente de la Junta de Extremadura entre 1983 y 2007.
4. La Casa Grande de Cáceres es un edificio modernista de 1910 de los arquitectos Francisco de la Pezuela y Ramírez.
5. Ver; fundacionhelgadealvear.es [15/01/14].
6. Ver: fundacionhelgadealvear.es/la-coleccion [15/01/14].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

fundación posee un total de setenta y cuatro piezas de manifestaciones muy diversas –fotografía, pintura, vídeo, escultura e instalación– que han sido firmadas por catorce creadores diferentes y algunas de las cuales ostentan un merecido puesto de honor en la historia del arte más reciente del país nipón (J.M. Álvarez; 2000; H. de Alvear y M. Navarro; 1998; C. Peri; 2002; G. Picazo; 2001; J. Mª Viñuela; 2005). Además, hemos de señalar que Japón es, con diferencia, el país asiático mejor representado en la colección[7]. No obstante, es importante tener en cuenta que –según la propia Helga de Alvear– la nacionalidad de los artistas es *«totalmente irrelevante a la hora de valorar su obra»* (T. Elfving; 2004:25). Por tanto, se podría decir que su presencia en la colección se debe más a su importancia en el panorama internacional de las últimas décadas que a su país de origen. Ahora bien, también es cierto que, en algunos casos concretos, son precisamente las nuevas visiones que estos autores aportan sobre las tradiciones orientales y los diálogos interculturales que se generan en sus obras lo que la coleccionista destaca de su trabajo (T. Elfving; 2004:27).

En lo que respecta a la procedencia de estos fondos debemos señalar que es variada. Algunos han sido adquiridos en galerías japonesas a través de ferias occidentales como ARCO, Frieze Art Fair o Art Cologne[8]. En otras ocasiones, las obras han entrado en la colección tras haber sido expuestas en las salas que Helga de Alvear ha dirigido.

Al igual que sucede en el resto de la colección, la fotografía va a tener un gran protagonismo entre los fondos de arte contemporáneo nipón. En concreto, encontramos un total de treinta y tres fotografías, lo que supone casi un cuarenta y cinco por ciento de todos los fondos japoneses[9]. Entre los motivos que explican esta profusión, además de la inclinación personal de la propia Helga de Alvear hacia la fotografía (H. de Alvear y M. Navarro; 1998:7) o su mayor accesibilidad en el mercado artístico internacional, debemos mencionar la importancia y reconocimiento que esta manifestación ha alcanzado a nivel mundial en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo a partir de los años noventa (D. Sagaste; 2008), momento que coincide con la cronología de muchas de las piezas niponas de esta colección.

Entre los fotógrafos representados en la fundación, debemos destacar la figura de Nobuyoshi Araki (Tokio, 1940) de quien posee cinco interesantes piezas, que dicho sea de paso corresponden, salvo en un caso[10], a las temáticas que le han hecho mundialmente famoso: las representaciones femeninas y de flores[11]. Por otro lado, la fundación

7. Otros países asiáticos representados son, por ejemplo, India gracias a artistas como Anish Kapoor, Corea del Sur por Kimsooja y Nam June Paik, China con Ai Weiwei y Chen Wei o Irán gracias a Shoja Azari.

8. Tal es el caso, por ejemplo, de la Taka Ishii Gallery o David Zwirner Gallery.

9. Además, casi la mitad de los artistas representados son fotógrafos y la mayoría de los restantes también ha trabajado esta manifestación.

10. Dicha pieza es *2THESKY my Ender* de 2009, la cual trata el tema de la muerte.

11. En lo que a las primeras se refiere, debemos subrayar dos retratos, uno de 2007 que se titula *Gran Diary of Photo-Maniac* y otro que está fechado en 2004 y pertenece a la Tokio Comedy Serie. Entre las segundas, destaca especialmente *Sky, Flower* (2003) la cual además es un ejemplar único, pues está formada por mil polaroids. El otro ejemplo de esta temática es *Sensual Flowers* (1995-1996).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

también cuenta con dos importantes fotografías de Hiroshi Sugimoto (Tokio, 1948). La primera de ellas, *North Atlantic, Cliffs of Moher I* (1989), pertenece a su famosa serie de marinas, mientras que la segunda, *South Bay Drive-in, San Diego* (1993), es una de las piezas más emblemáticas de su serie *Teatros*. Otros artistas de esta misma generación son Ryuji Miyamoto (Setagaya, 1947) y Kazuo Katase (Shizuoka, 1947). En el caso del primero encontramos cinco fotografías en blanco y negro en las que como es habitual en la producción más aclamada del artista se nos presentan distintas escenas de Kobe tras el terremoto que asoló la ciudad en 1995[12]. Por su parte, Kazuo Katase, quien reside en Kassel (Alemania) –un hecho este nada baladí dados los orígenes de la propia Helga– y con quien la coleccionista ha mantenido una activa relación profesional, es el autor de nueve piezas. Siete de ellas son fotografías y abarcan las series más destacadas del artista. Entre las otras dos piezas no fotográficas sobresale el cuadro *Portrait Frau Helga Müller de Alvear* (1986)[13].

Por otro lado, una reciente e interesante incorporación a la colección es la constituida por la pieza de Yasumasa Morimura (Osaka, 1951) titulada *A Requiem: Dream of Universe / Albert* (2007) en la que el autor se autorretrata reinterpretando la emblemática figura de Albert Einstein (M. Villa; 2007:390). Asimismo, de Shizuka Yokomizo (Tokio, 1966) se conserva una obra (*Sin título*) de 1995 que es sumamente representativa del trabajo que el artista realizó en la década de los noventa y más concretamente de su serie *Light* (T. Elfving; 2004).

Además de la fotografía, tienen un relativamente importante papel en la colección manifestaciones como el video o la escultura. Por ejemplo, en ella se encuentra *The Ground, The Root, And The Air: The Passing Of The Bodhi Tree* (2004-2007), una significativa pieza audiovisual de Jun Nguyen-Hatsushiba (Tokio, 1968) en la que el autor examina las distintas formas en que los jóvenes vietnamitas intentan compaginar globalización y tradición (B. Lemieux-Ruibal; 2007:85). Otra interesante artista presente en la colección es Kaoru Katayama (Himeji, 1966), quien reside en España desde 1992 y quien en su trabajo siempre logra establecer interesantes diálogos culturales, tal y como demuestra en *Technocharro* (2004) (K. Ichihara; 2004 y M. Villa; 2006)[14].

Asimismo, la colección cuenta con cuatro piezas de la artista multimedia Mariko Mori (Tokio, 1967)[15]. Algunas de las más interesantes son, sin duda, *Enlightenment*

---

12. El título genérico de estas piezas es *Kobe 1995 After the Earthquake* y sus subtítulos son: *Kobe Ekimae Building*; *San-No-Miya*; *Meil Seimei Bulding, San-No-Miya*; *Edomachi Bulding, San-No-Miya*; y *Nagata-Ku*. Véase: www.michaelhoppengallery.com/artist,show,3,103,0,0,0,0,0,0,ryuji_miyamoto.html [02/03/2014].

13. Es interesante subrayar que varias de estas piezas se expusieron en la Galería Juana Mordó en 1986 en la muestra titulada *Símbolos «Luna negra + Toro blanco»* (H. Friedel; 1986).

14. Además de por su interés, la importancia de esta pieza radica en ser la obra que le dio a conocer de una forma más amplia en el panorama español al lograr el premio ARCO de la Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas en 2006. Véase: "Apoyo a jóvenes creadores", *ABCDE ARCO*, 12/02/2006, p. 10.

15. Las dos más tempranas son *Perfume II* y *Prelude to a Kiss II* (ambas de 1993), las cuales –cuando se instalan conjuntamente– transforman el espacio expositivo en una suerte de perfumería (K.K. Hallmark; 2007; L. Pacati; 2003: 28).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Capsule (1996-98) (L. Pacati; 2003:28-29) y *Kumano* (1998-1999), siendo esta última una de las obras más representativas del trabajo de Mori y una de las principales joyas de toda la colección. Por su parte, Shiro Matsui, (Nara, 1960) está también representado con *P Circuit* (1996), una escultura de gran formato que se expuso en una muestra homónima celebrada en la Galería Helga de Alvear en 1997 (A. Murría; 1997)[16].

En lo que respecta a la pintura japonesa contemporánea, hemos de señalar que, si obviamos las obras de Mitsuo Miura de las que hablaremos posteriormente, esta manifestación ha sido incorporada a la colección muy recientemente[17]. Fue tan solo en 2013 cuando se adquirieron dos acrílicos sobre lienzo: *Work* (1982) de Hideko Fukushima (Tokio, 1927-1992) y *Cosmic Space* (2008) de Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929). En ambos casos se ha apostado por figuras de primera magnitud en el escenario internacional así como en la historia del arte contemporáneo nipón (M. Yoshimoto; 2006). Ahora bien, aun siendo interesantes, las obras escogidas no ocupan puestos de primera fila en la trayectoria de sus autoras.

Por otro lado, una atención especial merece el caso del artista japonés -residente en España desde 1966- Mitsuo Miura (Kamaishi, 1946), ya que en la fundación se albergan cuarenta y cinco piezas suyas. El motivo que explica esta elevada cuantía es que Miura estuvo representado por la galerista desde 1993 hasta 2004 primero desde la Galería Juana Mordó y posteriormente desde su propia sala, es decir durante más de diez años (L. Clavería; 2013)[18]. Durante este tiempo, Helga adquirió de manera sistemática e incluso retrospectiva las obras de Miura e incluso le subvencionó los costes de producción de algunas piezas que luego pasaron a formar parte de su colección[19]. Todo ello hace que la Fundación Helga de Alvear sea la institución que posee la mejor colección de obras de Mitsuo Miura del país, tanto por el elevado número de piezas como el gran número de series y de etapas que cubre.

Entre las obras más importantes que posee debemos destacar, por ejemplo, dos óleos sobre lienzo sin título fechados en 1977 y seis esculturas de madera realizadas entre 1979 y 1986, con las cuales Miura logró un gran reconocimiento al principio de su carrera (L. Clavería; 2013). Su actividad pictórica de la década de los ochenta está presente gracias a dos piezas sin título fechadas en 1983 y 1984 respectivamente que corresponden a la serie "La Experiencia del Paisaje". En lo que se refiere a la serie "La Playa de los Genoveses" podemos decir que es posiblemente la mejor representa-

16. Ver: www.seippel.eu/cologne/matsui.php#t02 [Fecha de consulta: 09/03/2014].

17. Otra obra de la colección realizada sobre un soporte textil, aunque no es una pintura en un sentido estricto, es *K.T.´S Room in Tokyo /Premonition on an Earthquake* (2004) de Kei Takemura (Tokio, 1975), la cual está realizada con hilo de seda japonés y tinta permanente.

18. En este hecho tuvo una enorme influencia la presencia de Armando Montesinos como director artístico de ambas salas. No en vano, Montesinos es un gran admirador de la obra del japonés y lo incorporó en cuanto pudo al elenco de artistas de la galería. Así nos lo expresaba en una entrevista realizada el 15 de julio de 2010.

19. Tal es el caso, por ejemplo, de la primera edición de una serie de montajes fotográficos (1982-1984), la cual está compuesta por doce piezas distintas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

da, ya que la fundación alberga diecisiete piezas[20]. Finalmente, dentro de la serie "El Paisaje Urbano" que Miura dedica a la ciudad actual (L. Clavería; 2013:590-632), la fundación posee, entre otros, dos lienzos de 1994 (año en que inició esta temática); un ejemplar de la magnífica carpeta de serigrafías *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1997); y *Show window 3.16* (2005) un políptico de gran formato, el cual es la pieza de cronología más avanzada que se alberga en la fundación[21] (Fig. 1).



Figura 1: Mitsuo Miura, *Show window 3.16,* Cáceres, Colección Fundación Helga de Alvear, 2005. Cortesía de la Fundación Helga de Alvear. © Mitsuo Miura, VEGAP, Zaragoza, 2014.

3. Conclusiones

Tal y como este trabajo se ha encargado de demostrar, los fondos de arte japonés contemporáneo que están presentes en la Fundación Helga de Alvear destacan tanto por el elevado número de piezas que los integran como por la calidad de las obras y de los artistas incluidos. No en vano, encontramos a figuras de gran prestigio internacional que están habitualmente representadas por piezas absolutamente emblemáticas, aunque es cierto que también aparecen creadores menos conocidos que aportan una mayor personalidad a la colección, enriqueciéndola. Ahora bien, lo cierto es que estas obras han sido adquiridas –habitualmente en el mercado primario– sin tener en cuenta la nacionalidad de sus creadores.

Por otro lado, también es importante subrayar la constante apuesta que Helga ha hecho por artistas jóvenes y por los nuevos lenguajes, especialmente fotografía y video. Una circunstancia esta que, unida al hecho de que está en constante ampliación, asegura su vitalidad y su actualización.

20. Entre ellas se incluyen obras tan importantes como las instalaciones *Qué vida tan maravillosa II* y *Brisa de verano* (ambas de 1990), o los polípticos *Sin título* (1991) y *8:00 de la tarde* (1992). El resto de piezas que posee la fundación de esta serie son: un óleo sobre lienzo sin título (1989), *Cruz, azul* (1990), *Playa de los Genoveses* (1991) y diez acuarelas sin título fechadas en 1991 (L. Clavería; 2013:531-589).

21. Además de los mencionados, dentro de esta serie también se encuentran *Show window* y *Show window 02.10*, dos lienzos fechados en 2002 y 2004 respectivamente.

Finalmente, no podemos olvidar el carácter filantrópico de la fundación y su admirable esfuerzo por hacer el arte contemporáneo, en este caso el japonés, más accesible al público en general. Cuestiones todas ellas que nos permiten considerar la Fundación Helga de Alvear como una de las colecciones más importantes de arte nipón contemporáneo de nuestro país.

Bibliografía

ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel (2000), *Arquitectura de Colección*. Madrid, Ministerio de Fomento.

ALVEAR, Helga de y NAVARRO, Mariano (1998), *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear*. Vitoria, Fundación Caja Vital.

BLASCO, Patricia (2008), "ARCO 08 - Interview with Helga de Alvear", *Artfacts*, London, nº marzo, www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/3982/lang/1 [27/02/13].

CLAVERÍA GARCÍA, Laura:

(2010). "La ciudad y su trasiego: La producción de Mitsuo Miura desde 1994 hasta la actualidad". En: *Cruce de miradas, relaciones e intercambios III FEIAP Zaragoza 2010*, Zaragoza, del 27 al 29 de octubre de 2010, Zaragoza, pp.157-174.

(2013). *Artistas japoneses contemporáneos en España: la producción artística de Mitsuo Miura*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza (tesis doctoral).

CREMADES, Jacinta (2011), "Helga de Alvear", *Tendencias del Mercado de Arte*, Coleccionistas, nº noviembre, pp. 14-19.

DANVILA, José Ramón y DE ALVEAR, Helga (1997), *Creer en el arte: colección Helga de Alvear: una selección*. Burgos, Caja de Burgos.

ELFVING, Taru*, et al.* (2004), *Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear*. Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy.

FAERNA, José María (2010), "Arte vibrante, arquitectura silenciosa", *Diseño Interior*, n º 217, pp. 18-21.

FERNÁNDEZ CID, Miguel (2013), "Helga de Alvear. El arte no necesita ser agresivo para ser directo", *El Cultural*, Madrid, 17 de mayo, www.elcultural.es/version_papel/ARTE/32833/Helga_de_Alvear [30/06/13].

-FRIEDEL, Helmut (1986), *Kazuo Katase: Símbolos «Luna negra + Toro blanco»*. Madrid, Galería Juana Mordó.

HALLMARK, Kara Kelley (2007), "Mariko Mori". En: *Encyclopedia of Asian American Artists.* Westport, Greenwood, p. 129.

ICHIHARA, Kenichiro, *et al*. (2004), *Kaoru Katayama*. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

KRÜGER, Werner (2005), "Fragmentos de una conversación". En: *Miradas y conceptos en la colección Helga de Alvear*. Extremadura, Junta de Extremadura del MEIAC, pp. 43-44.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

LEMIEUX-RUIBAL, Bruno (2007), "Jun Nguyen-Hatsushiba". *Lápiz*, nº 236, p. 85.

LORIA, Vivianne. (2006), "La colección como reflejo del alma", *Lápiz*, Madrid, n º 220, febrero, pp. 56-73.

MURRÍA, Alicia (1997), "Shiro Matsui", *Lápiz*, nº 133, junio, pp. 78-79.

OLIVARES, Rosa. (2010), "Saber, ver, conocer, querer", *Exit Express*, Madrid, n º 55, pp. 7-13.

PACATI, Laura (2003), *La mediación femenina y la expansión de lo visible en la poética de Mariko Mori*. Barcelona, DUODA.

PERI ROSSI, Cristina, *et al*. (2002), *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear*. Madrid, Fundació Foto Colectania.

PICAZO, Glòria (2001), *Col-lecció Helga de Alvear*. Barcelona, Ajuntament Lleida.

SAGASTE, Delia (2008), "Fotógrafos japoneses contemporáneos en PhotoEspaña". En: *Actas del IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*. Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 675-694.

STOLZ, George (2005), "Tres obras de la colección Helga de Alvear". En: *Miradas y conceptos en la colección Helga de Alvear*. Extremadura, Junta MEIAC, pp. 445-451.

VILLA, Manuela, (2006), "Kaoru Katayama". En: *Arte emergente en España*. Madrid, Vaivén, pp. 118-121.

VIÑUELA, José María (2010), *Márgenes de silencio*. Madrid, El Viso.

YOSHIMOTO, Midori (2006), "Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde: Celebrating a Multiplicity", *Woman's Art Journal*, vol. 27, nº 1, pp. 26-32.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El equipaje japonés de Eduardo Úrculo*

Pilar Cabañas Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: mujer, envoltorio, traje, diseño, estampa.

Resumen: Eduardo Úrculo es un artista asociado con la estética del arte Pop. A finales de los años noventa, después de haber pasado por distintas fases en su desarrollo artístico, aparece en sus obras el tema de la mujer japonesa. Úrculo fue un incansable viajero, real e imaginario. ¿Por qué precisamente la mujer japonesa? ¿Hay detrás una simbología, un gusto particular, una moda?

Al contemplar dichas pinturas afloran en nuestro recuerdo las creaciones de muchos de los artistas asociados con el japonismo de finales del siglo XIX. Desentrañar el porqué de tales asociaciones, y algunas de las razones que pudieron motivar que Eduardo Úrculo sintonizara en cuanto al tema japonés con los pintores del siglo XIX son los objetivos de esta investigación.

Keywords: woman, wrapping, clothes, design, Japanese print.

Abstract: Eduardo Úrculo is an artist quite close to Pop Art. At the end of the 90's of the 20th Century, after Úrculo had passed (concluded) different phases on his artistic career, suddenly, the subject of the Japanese women raised on his paintings. He was a tireless traveler. Real and imaginary, it didn't matter to him, but (more important) we can ask ourselves why specifically the Japanese woman, the geisha? Is there a hidden symbology, a particular taste or a fashion?

Looking at those paintings our remembering of works of art by different 19th Century artists related to Japonism appears in our mind. The objective of this research is to figure out the reasons for such images association, and why the painter felt close to the 19th Century artists in relation to the Japanese subject.

El 8 de marzo del año 2003, Eduardo Úrculo inauguró en presencia de su majestad la reina doña Sofía su última gran exposición retrospectiva en el Millenium Museum de Beijing. Allí donde habían expuesto antes Picasso, Miró y Dalí[1] se presentaron cincuenta de sus obras, que ocuparon toda una planta entera. Una exposición que alcanzó un éxito que sobrepasó cualquier expectativa.

Se trataba de una exposición de impulso estatal a través del SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior), encuadrada dentro del Plan Asia, con el que desde la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica se intentaba subsanar la poca atención prestada a Asia en la política exterior española.

Cuando el proyecto comenzó a fraguarse y se le presentó la idea de hacer una retrospectiva a Eduardo Úrculo, se le dio la posibilidad de elegir el área geográfica para su presentación e itinerancia. Frente a todas las previsiones que apostaban que elegiría

* Proyecto I + D "Coleccionismo y coleccionistas de arte japonés en España" [HAR2011-26140] Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. http://elpais.com/diario/2003/04/01/cultura/1049148001_850215.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Estados Unidos y su admirada y deseada Nueva York, para sorpresa de la mayoría, Úrculo eligió Asia Oriental y el Sudeste Asiático. Una vez hecha la elección se hizo coincidir con la conmemoración del 30 aniversario del establecimiento de relaciones entre España y China.

Con la elección de las obras se intentó mostrar el recorrido realizado hasta el momento por el artista en su labor pictórica, desde sus primeras obras expresionistas de los años sesenta en París hasta sus últimos bodegones neocubistas de aquel mismo año. Sin embargo hubo unas obras que premeditadamente se excluyeron de la exposición: las geishas.

El artista, junto con el comisario de la muestra, Fernando Castro Flórez, consideraron que, además de no resultar diplomáticamente correcto dadas las tensas relaciones entre China y Japón, podía no ser suficientemente interesante para el público de una zona que desea ser reconocida por sus grandes avances sociales, económicos y tecnológicos[2], mostrar cómo buena parte de las fantasías orientales del romanticismo europeo finisecular del siglo XIX seguían presentes en el imaginario español.

Algo diferente habría sido si la exposición hubiera concluido su itinerancia en Japón, tal y como estaba previsto en un principio. Pero el fallecimiento del artista escasos días después de su regreso de China (31/03/2003), sumado a otras circunstancias, hizo que el proyecto de mostrar su obra en Tokio acabara por no realizarse. Su ansiado viaje a Japón nunca llegó a producirse. Quedó siempre en el deseo, en el misterioso sueño de visitar aquellos lugares desconocidos en los que reconoció siempre su enriquecedor potencial.

Úrculo asoció siempre el Oriente con la fantasía del lujo asiático, con una visión feliz del mundo, y con su viaje deseaba experimentar su realidad. Pero cabe preguntarse de dónde procedía esta asociación establecida por Úrculo.

Él había viajado ya en el año 1978 a Bangkok, Hong-Kong y Taipéi, con motivo de la exposición que la Galería Multitud había organizado en esta última ciudad: *Arte español contemporáneo 1900-1978*. Los días que allí pasó junto con otros jóvenes artistas fueron vividos con gran entusiasmo. Sin embargo, no son los edificios o los templos de esta u otra ciudad china, ni sus abarrotadas calles con su diario discurrir lo que acaba por encarnar en la mente y la pintura de Úrculo la referencia a su deseado Oriente, sino la silueta de una elegante mujer japonesa.

Este hecho nos hace pensar en los grabados japoneses, donde con frecuencia la mujer y su entorno son sus protagonistas. Probablemente fueron estos, queriendo o sin querer, los que se colaron en su imaginario para conformar su idea de Oriente en general, y de Japón en particular. De hecho el universo japonés que la xilografía dio a conocer desde que Japón abriera sus fronteras allá por 1854 era un soñado mundo feliz: hermosos paisajes, bellas mujeres, actores de teatro, trabajadores satisfechos y samuráis muriendo de un modo romántico por sus más altos ideales.

2. «*Era mi ilusión llevar mis geishas a Oriente, pero Fernando Castro (el comisario de la muestra) dijo que no -bromea-, que las geishas son para Occidente*», N. Pulido (2003).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Además no hay que perder de vista que este tipo de grabado se conoce como *ukiyo-e*, "imágenes del mundo flotante"[3]. Son las imágenes que recrean todo un mundo de placer y constituyen una invitación a disfrutar del momento presente, al tiempo que presentan todo un catálogo de entretenimientos, siendo su misma contemplación una manera de recrearse en el humor, el dramatismo y la belleza[4]. Sabemos que Úrculo sintonizaba en sus búsquedas con la obra de Matisse y su idea del arte. Un arte pues, que debía ser atractivo, sugerente, confortable[5], y el mundo que él contempla en los grabados japoneses lo es.

En los años noventa del siglo XX alguien le regala un kimono, prenda sobre la que los artistas y artesanos japoneses descargaban su imaginación con osadas combinaciones de formas y colores, que a nosotros occidentales, acostumbrados al ritmo simétrico, cerrado y geométrico de los diseños textiles siempre nos sorprende. Dicho kimono lo utilizó de un modo muy práctico en sus obras como una gran tela con el que acompaña y arropa a otros objetos.

Y la presencia de esta tela es precisamente la que nos remite a aquellas otras obras de los años setenta, de sus años psicodélicos, de su pintura erótica. Mujeres que ocultan sus rostros y exhiben sus cuerpos, pero que hallamos rodeadas de una gran variedad de paños, a los que se abrazan, en los que descansan. Podemos recordar a uno de sus maestros de referencia en aquellos momentos, François Boucher (1703-1770), y su *Nacimiento de Venus, Diana después del baño* o *Muchacha tumbada*. En cualquiera de ellos el desnudo de sus mujeres está enmarcado por riquísimos paños de seda, raso o terciopelo. Sin embargo, a mi juicio, estas obras están también muy próximas a las creaciones de Kitagawa Utamaro (1753-1806) o Katsukawa Shunchō (activo 1783 y 1795). Cualquiera de ellos, e incluso otros artistas japoneses que podríamos citar, están a través de su obra erótica, *shunga*, en consonancia con las formas y el contenido de los cuadros. Si tomamos como referencia *Canción de almohada* (*Uta makura*), de hacia 1788, una de las obras más conocidas y divulgadas de Utamaro dentro de este género, podremos observar una gran sintonía con la obra de Úrculo. Probablemente ésta fue una imagen relativamente fácil de conocer en medio de la revolución sexual que vivía París en los años sesenta y el movimiento hippie afincado en Ibiza con el que Úrculo se relaciona una década después. De hecho tenemos el caso de un artista como Picasso cuya radicalización del tratamiento sexual coincide con la publicación en París de varias mono-

3. En 1999 se inaugura en Madrid, en el Museo Nacional de Artes Decorativas la exposición de grabado japonés titulada *Hanga. Imágenes del mundo flotante*, siendo una de sus comisarias Pilar Cabañas Moreno. En un documento audiovisual presentado en la publicación "El Cultural" de *El Mundo*, Eduardo Úrculo aparece con el catálogo entre sus manos, http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/30/cultura/1364670867.html

4. Según F. Castro (2003:21), con frecuencia las frutas de sus bodegones ocupan el lugar del cuerpo, teniendo mucho que ver con el motivo clásico del *carpe diem,* gozar antes de que el tiempo lo arruine todo. Desde mi planteamiento puede apreciarse su paralelismo con la idea que subyace en el planteamiento del *ukiyo-e*.

5. En su obra titulada *Figura*, 1970, acrílico/lienzo, 130 x 120 cm., en el diseño de los cojines encontramos referencia a los diseños vegetales utilizados por Matisse en sus collages.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

grafías dedicadas a las estampas eróticas japonesas, sin duda conocidas ya por artistas y amateurs, pero ahora también al alcance del gran público (M. Gual; 2009:92)[6].

Úrculo siempre se había sentido atraído por la ornamentación, por su juego de estilizaciones y geometría, y estos grabados japoneses constituyen un verdadero muestrario de temas decorativos en las vestimentas de los amantes. No hay que olvidar que en Japón el buen gusto de alguien, incluso su belleza, se ponía de manifiesto en el acertado juego de las combinaciones textiles de su atuendo (F. Lanzaco; 2009). Con más motivo los artistas japoneses debían mostrar su grandeza en la sabia y osada combinación de colores y diseños. De modo que cuando Utamaro representa en esta obra a los distintos amantes, estos están comprimidos por el marco, permitiendo descubrir en la parte superior de la composición, entre los huecos que dejan las figuras, unas flores, la rama de un árbol, o algún objeto accesorio que ayuda a situar la escena. Pero a mi juicio una parte importantísima de la belleza de la obra reside en los plegados de las ropas, en sus colores, en sus diseños y en la combinación entre ellos, en cómo se entreabren para sugerir y ocultar.

Ante las obras de Eduardo Úrculo de mediados de los setenta[7], donde las piernas cruzadas de la mujer nos sugieren todo un mundo de placer, muy al hilo del contexto de liberación sexual y reivindicación feminista que se vive en aquellos años, nos sentimos igualmente cautivados por las telas que rodean al tema central, al que intentan arrebatarle su protagonismo.

> *«El otro día compré unos álbumes japoneses obscenos. Me parecen encantadores y divertidos, y contemplarlos es un placer. Son imágenes que trascienden lo obsceno, que está presente y al mismo tiempo no parece estarlo, o en todo caso yo no advierto, ya que se confunde por completo con la fantasía. La violencia de las líneas, lo sorprendente de las composiciones y la disposición de los accesorios, las posturas y objetos caprichosos, lo pintoresco y, por así decirlo, el paisaje de las partes genitales»* (G. Becker, E. Philips; 1971:84).

Siendo palabras de Edmond de Goncourt hablando de los grabados japoneses, ¿no podrían acaso describir la obra de Úrculo? Efectivamente. Sin embargo, en estas primeras obras, después de dejar atrás su etapa expresionista, el cuerpo femenino es enteramente un cuerpo del deseo occidental donde con el trabajo del aerógrafo consigue sugerir incluso carnaciones aterciopeladas. Erotismo, juego decorativo, marco, envoltorio y la provocación de la sugerencia.

---

6. El autor de este texto hace alusión a tres importantes monografías que aparecieron a finales de la década de los años sesenta del siglo XX: T. Lesoualc´h (1967), *Érotique du Japon*; P. Rawson (1968), *Erotic Art of the East*; y en 1969 *Fleurs du Japon*. Ginebra, París y Munich, Nagel, a las que habría que añadir la de C. Grosbois (1964), *Shunga. Images du printemps. Essai sur les représentations érotiques dans l'art japonais* y su reedición en 1965.

7. *«La obra de Úrculo en los años setenta estuvo dominada por lo erótico, ya fuera el erotismo vagamente oriental y psicodélico de las serigrafías de 1973-74, con sus desnudos semiocultos entre telas estampadas, o el erotismo humorístico de la serie de estampas de 1977 donde el culo femenino va ocupando el lugar de los monumentos madrileños: desde la estatua a Emilio Castelar hasta el obelisco a Calvo Sotelo»* (G. Solana; 2001). El autor en este caso no precisa su calificación de oriental, pero probablemente se refiriera al orientalismo de tipo islámico presente en obras como las de Ingres.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Tras un largo lapso de tiempo, en 1999 su mano se descubre acercándose a pintar una rama de cerezo en flor[8]. No es simplemente la rama que ha pintado en un papel, sino que es el pintor mismo quien se sitúa frente al tema para intentar hacerlo suyo.

Úrculo sintió con fuerza y tono reflexivo el hecho de estar próximo a vivir un nuevo fin de siglo, y probablemente *La mano que hace* sea ya una de esas obras con las que quiso revisar lo que fue el tiempo artístico finisecular del siglo XIX.

Es en este contexto cuando Úrculo concluye de una manera muy particular que fueron el japonismo y el cubismo sus grandes protagonistas, y van a ser estos los que acaparen el interés del pintor a través de sus temas y sus distintos planteamientos formales. Una de las primeras obras de su serie de *Las geishas* (F. Castro; 2002), cierra el siglo XX con el título *Epílogo Oriental*[9], como si fuera la parte final de un discurso o ensayo iniciado a comienzos del siglo, en el que se resumen o sintetizan todos los argumentos y conclusiones.

Al menos en el aspecto político y económico, el fin de siglo vuelve a tener como protagonista a este continente. El mercado del arte en Asia brilla por su pujanza, y numerosos artistas chinos y japoneses se posicionan con seguridad en la esfera occidental.

Úrculo prepara entonces su *Equipaje japonés* (1999) para emprender un nuevo viaje, en este caso sin desplazamiento geográfico, con la certeza de que *«todo lo que sucede en el viaje son dones, gracias y riquezas que uno se va encontrando»* (A. Ruiz; 2013).

Es en esta revisión en la que parece intentar fundir el japonismo finisecular decimonónico y el nuevo posicionamiento de Asia en el nuevo milenio, cuando surgen sus temas japoneses, haciendo del kimono y la mujer japonesa los protagonistas de sus composiciones, y convirtiéndolos prácticamente en sinónimos. El kimono es una prenda emblemática, el envoltorio que arropa el cuerpo de la mujer otorgándole con su ocultación todo el misterio de su belleza. Es ese misterio el que parece abrirse ante nosotros, espectadores, al seguir la mirada de su protagonista en la obra *Utopía oriental* (1999)[10]. El vacío del nuevo siglo se abre entre ellos y nosotros, entre Oriente y Occidente, y es labor nuestra, espectadores y habitantes del mundo, buscar el encuentro entre ambos mundos a través del viaje, a través del arte.

En estas obras los grabados de Kitagawa Utamaro y Katsushika Hokusai más accesibles se convierten en algunas de sus imágenes de referencia[11]. Mientras que las famosas bellezas del primero le ayudan a encarnar a sus geishas, los paisajes del segundo le ayudan a siluetear y geometrizar en la lejanía el monte Fuji[12].

8. *La mano que hace*, pastel y gouache-papel, 60 x 115 cm.

9. Acrílico/lienzo, 180 x 200 cm.

10. Acrílico/lienzo, 180 x 200 cm.

11. Adolfo Wilson menciona ya en 2003 la pasión de Úrculo por las estampas de Utamaro y Hokusai (A. Wilson; 2003).

12. Véase por ejemplo, de Katsushika Hokusai, "Umegawa de la provincia de Sagami" de la serie *36 Vistas del Monte Fuji* (1830-1833) y de Kitagawa Utamaro "La hora del gallo" de la serie *Las doce horas lunares en los barrios de placer* (ca. 1795-1796).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

En Úrculo la geisha es el epítome de la belleza oriental. Es aquella que, tras una máscara nívea, oculta su verdadero rostro, como hace él. Aquella cuyas manos apenas asoman bajo las amplias mangas de su vestimenta, salvo cuando provocadoramente descubren sus muñecas ante los invitados. Aquellas cuyo kimono calculadamente desbocado deja ver su nuca. Un placer y una contemplación definidos ya desde el periodo Edo (1600-1868) como *iki*, elegante, sofisticado, refinado. Es *El paradigma de la geisha* (2000)[13], una obra cuyo elemento principal, la geisha, recurriendo a una composición muy oriental, se sitúa en una de las esquinas inferiores. Junto a ella un biombo que se prolonga con las formas escarpadas del horizonte hasta encontrarse con el volcán. Úrculo deja a la interpretación del espectador si el paradigma de la geisha es la belleza que reside en su ocultación, su vida teatralizada tras el biombo y el abanico, su carácter de mujer objeto, o su dependencia frente a un mundo que lucha por la libertad en todos los frentes. ¿Somos acaso todos geishas que ocultan su rostro ante la realidad cotidiana dejando ver tan sólo pequeños signos de lo que realmente somos?

Quizá otras de sus obras del año 2000 subrayen algunas de estas interpretaciones. En *Ficción singular*[14], frente a un paisaje mínimamente delineado con la silueta del monte Fuji al fondo, la mujer, sentada sobre sus tobillos nos muestra la máscara blanca de su rostro y el despliegue de formas y colores de su vestimenta. ¿Es la geisha mujer o *kimono*[15]? La geisha es envoltorio, es regalo, es lujo, es algo accesorio, es hoy un personaje en fase de extinción... es *Simulacro*[16].

Úrculo no ha representado a la geisha en un teatro o en una casa de té, sino que la enfrenta con aquella realidad exterior a la que parecía ajena en el siglo anterior, con el monte Fuji, con el paisaje de su propia cultura. Úrculo parece reinterpretar su papel después de que el tiempo ha devorado su mundo, sus sueños, su identidad.

Hay una obra fechada en el año 2000, *Un ocaso que perdura*[17], donde más allá del título, que nos lleva a pensar en la relevancia que mantiene Japón en la cultura actual, se nos plantea la duda de si fue intención del artista representar o no de nuevo a una geisha. Por un lado el kimono con el que se ha representado al personaje, por la especie de anudado que lleva a la espalda, un tanto heterodoxo, nos indica que se trata de una mujer, pero el peinado tipo *chonmage* nos refiere que estamos ante un hombre. Este sencillo error de lectura de una imagen nos hace conscientes de que Eduardo Úrculo se sirvió de diversos grabados o ilustraciones para realizar las interpretaciones de sus personajes, en ocasiones sin acertar a diferenciar su identidad.

En otra de sus obras el pintor hace una alusión al mundo del teatro kabuki. Un tipo de teatro rebosante de color donde la sorpresa, la exuberancia, las complicadas

13. Acrílico/lienzo, 170 x 140 cm.
14. Acrílico/lienzo, 180 x 200 cm.
15. Litografía; hay otra obra litográfica muy similar donde Úrculo, con grandes dosis de humor, coloca sobre la vestimenta distintos sellos postales titulándola *Kimono estampado* (J. Barón; 2001).
16. Acrílico/lienzo, 140 x 170 cm.
17. Acrílico/lienzo, 150 x 150 cm.

escenografías y las llamativas vestimentas acaparan buena parte del protagonismo. En el siglo XIX numerosísimas estampas de actores y de representaciones de kabuki de artistas como Utagawa Kunisada (1786-1864) o Utagawa Yoshitaki (1841-1899) inundaron Europa. Entre ellas también estuvieron aquellas que recogían, como en el caso de Úrculo, la *Danza de la mariposa*[18], una hermosa imagen del tiempo que fluye incesante y la brevedad de nuestra vida, como la de la mariposa. Sus alas no son más que una prolongación del colorido y la brillantez del kimono.

Hay en estos años otra serie de obras en las que la geisha ha desaparecido, pero ha prestado a los bodegones su envoltorio. Han desaparecido las alusiones a Japón y la lectura metafórica de estas refinadas mujeres, para quedarnos con la aportación artística que su cultura tuvo y tiene en el mundo occidental en general, y para Úrculo en particular.

Si nos centramos en obras como *Ecocubista* (2000)[19] advertimos cómo el kimono ha sido desplegado sobre la mesa a modo de mantel, disponiendo sobre él copas, vasos y botellas, que quedan integradas en el diseño del tejido, en esa unidad plana que contemplamos en los grabados japoneses, y que tan claramente asumiera Matisse. Están ya lejos aquellas telas de poderes táctiles y de curvos pliegues de los años setenta. Las formas del kimono son angulares y sus pliegues se tornan aristas duras, acordes con los facetados de un cuadro cubista. Así como los acartonados pliegues de las vestimentas de El Greco sirvieron a Picasso de inspiración para generar sus analíticas facetaciones[20], así parece que los diseños asimétricos del kimono y su rectilínea estructura conjugaron bien con la reflexión cubista de Úrculo.

Lo que observamos entonces es que el kimono ha despertado en Úrculo ideas y soluciones plásticas y compositivas que están más allá de la prenda. Absorbe sus características y las convierte en un lenguaje propio, de modo que en *Vacas* (2000)[21], aquellos textiles de coloridos estampados, suaves, que se enrollaban en torno a los cuerpos o alrededor de las patas del animal en *La vaca final* (1976)[22], han desaparecido. Ha quedado su forma plástica, sus líneas, sus austeros colores, sus geométricas formas, que en este caso contrastan con la sinuosidad de los cuerpos y las manchas de los animales. Una abstracción de formas que queda rota exclusivamente por el reconocimiento de la silueta de las cabezas de los animales: uno blanco con manchas negras, otro negro con manchas blancas. Un juego de contrarios que nos devuelve al pensamiento oriental simbolizado en el yin y el yang.

Naturaleza singular (2000)[23] o *Mitología lejana* (2000)[24] son otras de las obras que se nos muestran en esta línea, pero recurriendo a un tema tan español como la vanitas.

18. Úrculo titula su obra *Kabuki* (2000), acrílico/lienzo, 120 x 160 cm. El modelo de la figura sigue exactamente el mismo que en la obra *Superstición lejana* (2000), acrílico/lienzo, 180 x 200 cm., alterando el recorte de la mujer y el estampado de su vestimenta.

19. Acrílico/lienzo, 140 x 170 cm.

20.El Greco, *Visión apocalíptica*, 1608-1614, referencia para sus famosas *Señoritas de Avignon* (1907).

21. Acrílico/lienzo, 140 x 170 cm.

22. Acrílico/lienzo, 162 x 140 cm. Col. del artista

23. Acrílico/lienzo, 170 x 140 cm. Col. del artista.

24. Acrílico/lienzo, 150 x 150 cm. Col. particular.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Ante estas obras cabe recordar las palabras del cubano Adolfo Wilson que describe cómo Úrculo:

> *«se abandona cada vez más a la lúdica y festiva construcción de espacios animados por formas, líneas y colores, que aluden sólo de manera metafórica o tangencial al mundo objetual, en procura de estimular la experiencia estética de la inmediatez visual»* (A. Wilson; 2003:105).

Y de nuevo aparecen las maletas en *El polvo de los imperios* (2000)[25], y sobre ellas el mismo kimono. ¿Habrá dado Úrculo por terminado su aventurado viaje a Japón?

En 2002 los kimonos vuelven a cobrar protagonismo, pero esta vez no vistiendo a una mujer o acompañando a una naturaleza muerta. En esta ocasión se exhiben a sí mismos: *Kimono*[26] y *Geisha y samurái*[27], mostrándose extendidos sobre un *ikou* o colgador de kimonos. Si bien estas prendas suelen guardarse plegadas en cajas, es necesario ventilarlas bien antes de guardarlas. Es entonces cuando puede contemplarse su belleza sobre el *ikou*. Solo ante tal despliegue, nuestros ojos occidentales son capaces de entender que durante siglos el kimono ha sido un verdadero soporte de la creatividad artística. Muchos artistas realizaron sus diseños utilizándolos como hubiéramos hecho nosotros con lienzo, distribuyendo fluidamente los temas y teniendo en consideración en su esquema compositivo, como un todo, tanto la parte delantera como la espalda.

En 1990 pudo verse en Madrid en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo una fantástica exposición[28] de la obra del creador de kimonos Itchiku Kubota (1917-2003), centrada en el tema de la grandeza del universo (I. Kubota; 1990). Esta misma concepción del traje como soporte de la creatividad fue lo que llevó al diseñador Manuel Fernández a buscar la colaboración de muy distintos artistas plásticos en sus trabajos. Este proyecto de creación conjunta lo inició en 1998[29]. A lo largo de estos años Manuel Fernández ha propuesto su idea a grandes maestros como Antonio de Felipe, Rafael Canogar, Luis Gordillo, José Manuel Ciria, José San León Manolo Valdés, Ricardo Cárdenas, Guillermo Paneque, Eduardo Chillida, Ouka Lele y Pedro Sandoval, entre muchos otros[30]. Junto a sus creaciones también puede contemplarse la colaboración de Eduardo Úrculo.

Manuel Fernández trabaja siempre entregando al artista un vestido en lienzo de algodón blanco. Dicho vestido lo realiza inspirándose en la obra del artista en cuestión. Fue en 2003 cuando contó con la participación de Eduardo Úrculo, y dado el contexto de aquellos años, Manuel le ofreció un kimono. El Semanal de *El País* dedicó a esta

25. Acrílico/lienzo, 110 x 110 cm. Col. del artista.
26. Acrílico/lienzo, 200 x 250 cm.
27. Acrílico/lienzo, 200 x 250 cm.
28. Esta exposición también pudo verse en el Museu Etnològic de Barcelona.
29. Dio a este proyecto, que continúa en pleno desarrollo, el nombre de *Fashion Art*, que define con la máxima: la esencia del arte en un trozo de tela. Tardó cinco años en crear los primeros cincuenta trajes, y la primera exposición tuvo lugar en 2003 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Reportaje "Fashion Art by Manuel Fernández", TVE, por María José García y Jesús Mª Montes, programa: *La Aventura del Saber*. http://www.youtube.com/watch?v=0dKwKw6nWUo [26/3/2014].
30. http://casadecor.es/galeria/ana-luz-zurron-navas-y-cathaysa-grillo-ruiz/#!prettyPhoto [26/1/2014].

colaboración todo un reportaje, y en una de las ilustraciones aparecía Úrculo fotografiado con kimono y katana[31].

El pintor, que en obras recientes se había enfrentado al lienzo para pintar un kimono, se encontró cara a cara con un kimono que debía tratar como un lienzo. La inversión debió de resultar sugerente, al tiempo que le permitió hacer realidad aquella vestimenta que cuadro tras cuadro había creado en sus lienzos. Aquellos temas decorativos inventados para la ficción del lienzo eran trasladados a un kimono real. Azul, negro, rojo y dorado fueron los colores elegidos, siendo curiosa o significativamente el tema principal la paleta del pintor.

En el año 2000 La Fundación MAXAM encarga a Eduardo Úrculo el calendario de la Unión de Explosivos de España. Él, de familia minera, había tenido muy presentes estos calendarios desde niño[32]. Con tal motivo pinta *La española*[33], y lo hace a la vez que sus japonesas. Quizá por eso ella viste un kimono con un estampado un tanto chino, pero en lugar de cerrar bien la prenda, dejando sutilmente al descubierto la nuca, afloja el kimono liberando su hombro de un modo mucho más sugerente y provocador para la mirada occidental, pero algo que también ha hecho su admirado Utamaro[34]. En el cabello las largas horquillas de las japonesas han sido sustituidas por la peineta, y en su mano sostiene el mismo abanico, un accesorio llegado de Japón, pero que ha sido hispanizado hasta convertirse en una seña de identidad. Ante ella cabe imaginar si en esta obra, cuya protagonista nos recuerda las gitanas de Julio Romero de Torres, tal y como sugiere con el abanico, lo puramente español queda fundido con lo puramente japonés. Úrculo nos muestra de un modo muy plástico que nunca ha habido ni habrá ninguna cultura totalmente pura, mientras ésta siga viva, pues el intercambio y el enri-

31. El diario *El Mundo* colgó en su página, con ocasión del décimo aniversario de su fallecimiento, una grabación que contiene la sesión fotográfica, en la que el artista es vestido con el kimono y posa para la ocasión. http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/30/cultura/1364670867.html

32. Eduardo Úrculo, 2000: *«Conservo grabados en mi retina infantil los calendarios de Unión Española de Explosivos ocupando el lugar más visible de la casa. Cada invierno, el nuevo calendario sustituía al del año anterior dando sentido a través de la imagen al inevitable transcurrir del tiempo. Mi misteriosa afición a la pintura en aquellos oscuros años de posguerra en la cuenca minera de Langreo se renovaba contemplando los cuadros reproducidos en los calendarios. Unos me gustaban más y otros menos. Recuerdo uno de los años cincuenta que copie en casa de mis tíos de León. Era un viejo alquimista, de larga barba y lentes redondos con una enorme garrafa, que observaba con atención un tubo que sostenía entre los dedos [se refiere a la obra El brujo (1952) de Fernando Briones Carmona]. Mi tío Julián, que era químico, lo conservaba enmarcado y yo lo pinté al óleo con la misma pasión que los copistas en el Museo del prado. Para mí fue un buen ejercicio en mis incipientes comienzos como pintor. Me ilusiona ilustrar el calendario que da comienzo al nuevo milenio y forma parte de esta colección tan heterogénea, con sus aciertos y desaciertos, que refleja fielmente el discurrir del convulso siglo XX»*. http://fuenterrebollo.com/recuerdos/calendario.html [27/1/2014].

33. Óleo/lienzo, 102 x 71 cm., Col. Fundación MAXAM. Desde 1900, la compañía encarga a un pintor de reconocido prestigio una obra con la que ilustrar el tradicional calendario de explosivos, del que anualmente se imprimen miles de ejemplares. Estos calendarios representan un gran acontecimiento para la compañía. Por tradición, se suelen presentar en la festividad de Santa Bárbara, patrona de la empresa.

34. Kitagawa Utamaro, *Empolvándose el cuello*, ca.1790.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

quecimiento que él hallaba en el viaje es lo que hace que el arte crezca y se desarrolle, y nuestras culturas también.

Bibliografía

BARÓN, Javier (2001), *Úrculo: obra gráfica (1957-2000)*. Madrid, Junta Municipal de Retiro.

BECKER, George J., PHILIPS, Edith (ed.) (1971), *Paris and the Arts, 1851-1896. From the Goncourt Journal*. Nueva York, Cornell University Press.

CASTRO FLÓREZ, Fernando:

(2002). *Eduardo Úrculo*. Madrid, Galería Metta.

(2003). "El nomadismo íntimo de Eduardo Úrculo. El bodegón como autorretrato cifrado". En: *Eduardo Úrculo*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), pp. 28-39.

GROSBOIS, Charles (1964), *Shunga. Images du printemps. Essai sur les représentations érotiques dans l'art japonais.* Ginebra, París y Munich.

GUAL, Malén (2009), "Dialogando con el arte japonés". En: *Imágenes secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa*, Barcelona, Museu Picasso e Institut de Cultura de Barcelona; pp. 82-93.

KUBOTA, Itchiku (1990), *Arte Japonés en Seda.* Madrid, Ministerio de Cultura.

LANZACO, Federico (2009), *Valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid, Verbum.

LESOUALC´H, Théo (1967), *Érotique du Japon.* Ginebra, Editions Famot.

PULIDO, Natividad (2003), "El arte español desembarca en Asia", Página web de ABC, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-03-2003/abc/Cultura/el-arte-espa%C3%B1ol-desembarca-en-asia_165080.html [26/01/2014].

RAWSON, Philip (1968), *Erotic Art of the East*. Nueva York, Putnam y Londres, Weidenfeld and Nicolson.

RUIZ ECHAURI, Ana (2013), documental emitido por TVE en Canal 24 horas el 31/03/2013. Web oficial de RTVE. htpp://www.rtve.es/alacarta/videos/noticias-24-horas/diez-anos-muerte-eduardo-urculo-exponente-del-pop-art-espana/1740572/ [26/01/2014].

SOLANA, Guillermo (2001), "El largo viaje de Eduardo Úrculo", Cultural de El Mundo, Madrid. En: http://www.elcultural.es/revista/arte/El-largo-viaje-de-Eduardo-Urculo/843 [12/01/2014]

WILSON, Adolfo (2003), "Eduardo Úrculo, o la silenciosa elocuencia de los objetos". En: *Eduardo Úrculo*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), pp. 104-109.

Página web de *El País,* noticias: htpp://elpais.com/diario/2003/04/01/cultura/1049148001_850215.html [19/01/2014].

Página web de El Mundo, noticias: http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/30/cultura/1364670867.html [23/02/2014]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El patrimonio cultural andaluz en la construcción de la imagen de España en el Japón de la era Meiji (1868-1912). De las primeras representaciones al japonismo de Julio Romero de Torres*

V. David Almazán Tomás
Universidad de Zaragoza

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Meiji, Japón, España, Andalucía, Julio Romero de Torres.

Resumen: El primer contacto de Europa y Japón fue en el periodo Namban con los portugueses y españoles. Durante la apertura de Japón en la era Meiji (1868-1912) se produjo un reencuentro entre Japón y España, pero la debilidad de nuestra política exterior condicionó que las potencias europeas, especialmente Francia e Inglaterra, fueran los difusores de la imagen de España en el emergente Japón. Esta imagen se basó en los libros de los viajeros románticos por España, que resaltaban sobre todo las particularidades del patrimonio cultural andaluz y ciudades como Sevilla, Córdoba y Granada. En nuestro estudio analizamos las primeras representaciones gráficas que hubo en Japón sobre España, especialmente en libros ilustrados. La plaza de toros de la Maestranza en Sevilla o la Alhambra de Granada fueron los monumentos que identificaban lo español. Julio Romero de Torres, el pintor de la mujer andaluza, el flamenco y el mundo taurino, tuvo interés por el Japonismo y realizó cuadros de japonesas que enriquecen nuestra valoración del Patrimonio Cultural de Andalucía como puente con Japón.

Keywords: Meiji, Japan, Spain, Andalusia, Julio Romero de Torres.

Abstract: The Namban period was the first contact of the Iberian Peninsula and Japan. During the opening of Japan in the Meiji Era (1868-1912) there was a meeting between Japan and Spain. However, the weakness of the Spanish foreign policy conditioned that France and England were the diffusers Spain's image in Japan. This image of Spain was based on the books of romantic travelers which focused on the cultural uniqueness of Andalusia and cities like Seville, Cordoba and Granada. In our study we analyzed the first Japanese graphic representations of Spain, especially in illustrated books. The Maestranza in Seville and the Alhambra in Granada were representative monuments of Spain. Julio Romero de Torres, the painter of the Andalucian women, bullfighters and flamenco, was interested in the Japonisme. His paintings of Japanese women are also an example of the Cultural Heritage of Andalusia as a bridge to Japan.

1. Japón y Andalucía: historia, patrimonio y turismo

La celebración del Año Dual hispano-japonés celebrado en los años 2013 y 2014 ha tenido una gran repercusión en Andalucía, como es prueba de la celebración de muchos actos, exposiciones y visitas, como la que realizó el príncipe imperial Naruhito a

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D: "*Japón y España: relaciones a través del Arte*" (HAR2011-26140).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Coria del Río en junio de 2013. En Coria del Río se instaló la primera colonia japonesa no sólo de España, sino de Europa, pues un pequeño grupo de samuráis se quedó en esta localidad en lugar de regresar con la embajada Keichō, una misión emprendida hace 400 años y encabezada por Hasekura Tsunenaga por mandato de su señor Date Masamune.

Andalucía tiene un protagonismo destacado en la imagen de España que hoy existe en Japón. Esto es así por la riqueza de la cultura andaluza (Moreno; 2002) y también por su singularidad respecto a la de regiones más septentrionales de España que presentan un menor contraste respecto a la Europa no mediterránea. La potente industria turística de Andalucía tiene en Japón a un sector cualitativamente muy importante, seducido por la imagen de lo *typical Spanish*, pero interesado en la riqueza de su patrimonio cultural. Un interesante estudio del Real Instituto Elcano para estudiar la percepción que los japoneses tienen de nuestro país refleja datos muy relevantes que confirman las impresiones que cualquiera puede tener cuando habla con los japoneses. Según este estudio, la primera asociación que se produce en la mente de un japonés en relación a España son los toros en más de la cuarta parte de la población, concretamente en un 28%, seguido del flamenco con un 19,5% (Noya; 2004:96). Este estudio perfila también la percepción del país como una cultura tradicional y de una notable riqueza patrimonial[1]. En cierto modo, la imagen que los japoneses tienen de nuestro país se parece mucho a la imagen que los viajeros románticos europeos difundieron de nuestro país desde el siglo XIX. Esta afirmación tiene su fundamento en que, más que una imagen directa creada por la experiencia, tanto españoles como japoneses hemos definido y recreado los parámetros de nuestras percepciones por medio de fuentes gráficas indirectas desde la segunda mitad del siglo XIX, básicamente desde la era Meiji (1868-1912). Las circunstancias de esa época histórica favorecieron que lo español fuera presentado en Japón no por los españoles, sino por franceses, ingleses y otros europeos, lo mismo que la imagen del japonés aquí estuvo también afectada por estos mediadores. Es cierto que luego, al intensificarse las relaciones culturales, nuestras miradas han afinado en el conocimiento del *otro*, pero esto ya sucede en los cimientos de las primeras imágenes construidas.

Las relaciones entre la Península Ibérica y Japón comenzaron aproximadamente a mediados del XVI, cuando portugueses y españoles arribaron a las costas del archipiélago nipón. La repercusión artística de aquel episodio histórico (Almazán; 2012), a veces denominado como *El Siglo Ibérico* (1543-1639), no ha tenido una importante significación en las relaciones hispano-japonesas de la Edad Contemporánea, pues el gobierno de los Tokugawa durante el periodo Edo (1615-1868) relegó al olvido este encuentro cultural tan importante. Muchos fueron los protagonistas, misioneros y comerciantes, de origen andaluz. Para el tema que nos ocupa, no obstante, es interesante señalar que, igual que Portugal concentró en el puerto de Lisboa su actividad comercial, para el caso español la puerta hacia Japón era Sevilla, lo mismo que para América. La mencionada embajada Keichō, recibida por Felipe III en 1615, estaba guiada por el franciscano sevillano Luis Sotelo y tuvo en la capital hispalense un excepcional recibimiento. Pero

1. En el panorama nacional, esta orientación se complementa con la gran visibilidad que tiene la ciudad de Barcelona gracias a Antonio Gaudí y la Sagrada Familia, que es el monumento más conocido y visitado por los nipones, seguido de la Alhambra.

recordemos que el fracaso de esta misión por la prohibición del cristianismo en Japón supuso que los testimonios de estos viajes no tuvieran difusión alguna. Diferente fue el caso de otra embajada, anterior a la mencionada: la llamada Tenshō. Patrocinada por los jesuitas, trajeron noticias a su regreso a Japón en 1590, pero sobre todo grabados, que sí tuvieron gran repercusión en la cultura de su tiempo. Esta embajada, recibida por Felipe II en El Escorial, no visitó Andalucía, pues siguió la ruta portuguesa y desembarcó en Lisboa. Sin embargo fue obsequiada con varios atlas con los mejores grabados de su tiempo, los cuales llevaron consigo y sirvieron de modelo a artistas japoneses. Entre estas obras estaban *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abrahan Ortelius, y *Civitates Orbis Terrarum*, de Georges Braun y Joris Hoefnagel. Ambas obras nos remiten la calidad de las artes del grabado en Amberes, Colonia y, en general, del norte de Europa en una época en que se comenzaba a valorar la gran importancia de la información gráfica para el desarrollo cultural. El jesuita jerezano Fernando García Gutiérrez, gran especialista en el arte japonés y en la pintura *namban*, ha dedicado importantes estudios a analizar la imagen de España en la pintura japonesa, siendo Sevilla la única ciudad española representada en los biombos japoneses que describían el mundo (García Gutiérrez; 2008). El estudio de García Gutiérrez permite identificar el grabado de Sevilla de *Civitates Orbis Terrarum* como fuente gráfica de las pinturas niponas, enriquecidas con algunas aportaciones de misioneros u otros informantes. La elección de Sevilla posiblemente se debiera a su importancia como puerta al comercio marítimo. Los biombos *namban* conservados en la Colección Imperial de Tokio, en el Museo Bunkakan de Osaka y en el Museo Municipal de Kobe muestran una vista muy homogénea de Sevilla, en la que los elementos más característicos son su muralla, el río Guadalquivir y una gran torre, la Giralda, dominando la arquitectura de la urbe[2]. Los turistas que visitan hoy Sevilla y fotografían la Giralda posiblemente desconocen en su gran mayoría la existencia de estos biombos comentados. La imagen de lo andaluz en Japón comenzó a gestarse como representativa de lo español en la segunda mitad del siglo XIX, si bien el desarrollo del turismo se ha intensificado desde las últimas décadas del siglo XX.

2. España y Andalucía vistos desde el Japón de la era Meiji

Desde mediados del siglo XIX y la restauración del emperador Meiji (1868-1912), la apertura de Japón supuso un nuevo marco de desarrollo de la sociedad japonesa que se caracterizó por la modernización y el retorno de las relaciones diplomáticas con

2. De todos los biombos, es el conservado en Kobe el que presenta una imagen más fidedigna de la Giralda. Aunque se duda que fuera en su momento un elemento diferenciador relevante para los japoneses, no deja de tener interés que en las primeras imágenes sobre España que hicieron los japoneses aparezca ya lo andaluz y las particularidades de su patrimonio arquitectónico, fruto del legado del arte andalusí o hispanomusulmán, en concreto, el alminar de la mezquita aljama sevillana levantado por Ahmad Ben Baso en época almohade, justo en los tiempos en los que en Japón se desvanecía el periodo Heian y comenzaba el gobierno militar de los samuráis en la capital de Kamakura, a finales del siglo XII. En el siglo XVI la torre ya formaba parte de la nueva catedral y se había ampliado con el cuerpo de las campanas y la célebre veleta que da nombre a la torre, todo ello con la supervisión del arquitecto renacentista Hernán Ruiz.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Occidente (Beasley; 2007). En este periodo, los países occidentales con más contactos con Japón fueron Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Alemania, Italia, Rusia y Holanda. España, que a finales de la centuria pierde Cuba, Puerto Rico, Filipinas y el resto de sus últimas colonias de ultramar, no fue percibido como un país modelo de modernidad y, de hecho, las relaciones diplomáticas fueron muy débiles. Los importantes contactos de la época de los *namban* estaban muy atrás en el tiempo. La imagen que los japoneses tuvieron de España en el siglo XIX y comienzos del XX fue la imagen romántica de España que se transmitió desde la cultura inglesa y francesa. En ese sentido, era una imagen muy condicionada por la literatura de viajes, las imágenes de Andalucía y la seducción de la exótica arquitectura andalusí. También lo andaluz predominaba en la descripción de tipos y costumbres: con corridas de toros, bandoleros y un tipo de mujer pasional andaluza, del tipo de *Carmen*, de Bizet (Calvo Serraller; 1995). Así aparece la imagen de España en los primeros libros y libros ilustrados sobre nuestro país en el Japón de la era Meiji.

La ausencia de España en la ruta de los primeros viajeros contemporáneos nipones hizo que apenas aparecieran informaciones sobre nuestro país. En algunas obras de Fukuzawa Yukichi (1835-1901), que tuvieron una extraordinaria difusión en la apertura internacional de Japón, como por ejemplo *Seiyō Jijō* (1866-1870), España apenas apareció (Bru; 2011). Por otra parte, en su didáctica y popular obra ilustrada *Sekai Kunizukushi* (1869), la única imagen de nuestro país, presentado como empobrecido y en crisis, fue una imprecisa vista general de Madrid (vol. III, p. 30). El pequeño grabado xilográfico muestra el Palacio Real, también conocido como Palacio de Oriente, y una panorámica vista de la ciudad hasta la Real Basílica de San Francisco el Grande, sin que aparezca el río Manzanares, como solía ser habitual desde esa perspectiva, la cual aparece en *La pradera de San Isidro*, de Goya. Esta conocida pintura no fue el modelo del grabado japonés, sino alguna de las muchas panorámicas de Madrid aparecidas en diversos grabados desde finales del siglo XVIII[3].

En otra temprana obra de comienzos de la era Meiji, titulada *Chigaku Kotohajime* (1870) y escrita por Matsuyama Tōan (1839-1919) a modo de introducción a la geografía mundial, también hubo alguna referencia a España, concretamente en el segundo de sus tres tomos. Se reprodujo en color la bandera nacional rojigualda (p. 24 *verso*), sin escudo. Curiosamente, en el tercer tomo, dedicado al Nuevo Mundo, apareció una ilustración en la que Cristóbal Colón presenta su empresa de cruzar el Atlántico hacia las Indias ante la presencia de Fernando de Aragón y sin Isabel de Castilla (p. 40 *verso*).

Mucho más relevantes para nuestro estudio son las ilustraciones que aparecen en la obra de otro importante autor del momento, Uchida Masao (1838-1876), el cual es-

3. *Vue générale de Madrid Ville Capitale du Royaume d'Espagne, A General View of the City Madrid the Capital of the Kingdom of Spain*, Published according to Act of Parliament April 1760. La imagen japonesa recuerda mucho a la vista desde la Puerta de Fuencarral realizada por el escocés David Roberts (1896-1864) para ilustrar el libro *The Tourist in Spain: Biscay and the Castiles* (1837) de Thomas Roscoe, publicado por R. Jennings and Co. en Londres. Las representaciones de monumentos andaluces de David Roberts fueron frecuentes como modelo de las primeras imágenes sobre España difundidas por Japón en la era Meiji.

tuvo primero vinculado a la Escuela Naval de Nagasaki y después al nuevo Ministerio de Educación. Si bien durante su estancia en Europa, entre 1862 y 1866, no viajó a España, sus obras tuvieron gran difusión, pues fueron adoptadas como libros de texto en la renovación del sistema educativo de la era Meiji. Uchida Masao fue el autor de una ambiciosa obra titulada *Yochi Shiryaku*, publicada en Tokio en trece volúmenes desde 1871, profusamente ilustrado con grabados xilográficos reelaborados desde un amplio archivo gráfico y fotográfico. La obra, elaborada con la ayuda de un equipo de redactores, fue el manual determinado por el Ministerio para utilizar en la educación oficial, por lo que tuvo una extraordinaria difusión por todo el país y una edición cercana a los 200.000 ejemplares. Estaba encuadernado según el sistema japonés en la disposición de las páginas y sentido de la lectura. El tomo quinto de la obra tiene como objeto de estudio Francia, Holanda, Bélgica, España y Portugal. La parte de España (p. 63-70) contiene una presentación de un país conservador y religioso en crisis económica y alejado del desarrollo europeo. La etapa de islamización y el descubrimiento de América por Colón fueron algunos de los acontecimientos históricos reseñados. En el apartado geográfico se aprecia una especial atención a las ciudades andaluzas, pues aparecen ilustraciones de Sevilla y Granada sin que aparezcan vistas de otras ciudades. Madrid con 312.000 habitantes se presenta como la ciudad más importante, seguida de Barcelona con 258.000. De las ciudades andaluzas se ofrecía abundante información, detallando los 158.000 habitantes de la población de Sevilla y ofreciendo noticias históricas relevantes, como la fundación de Cádiz por los fenicios o que en Granada, además del monumento de la Alhambra, estaban las tumbas de los Reyes Católicos en la catedral. En el reverso de la primera página del capítulo de España hay un mapa físico de la Península Ibérica, sin las islas Canarias, con los principales ríos y montañas y con las siguientes regiones remarcadas: Aragón, Navarra, Castilla la Vieja, León, Castilla la Nueva y Andalucía. Las ciudades que figuran son, de norte a sur, Coruña, San Sebastián, Pamplona, Barcelona, Valladolid, Madrid, Toledo, Valencia, Alicante, Cartagena, Córdoba, Sevilla, Málaga, Almería, Sanlúcar, Cádiz y Gibraltar.

La profusión de informaciones sobre Andalucía, así como su importancia en la parte de las ilustraciones de esta obra japonesa, se explica por el hecho de que el autor recogió los materiales gráficos de diversas fuentes europeas en las cuales había una tendencia a subrayar la imagen pintoresca de España de los viajeros románticos, los cuales tuvieron al sur de Despeñaperros su principal destino (Vega; 2004). A partir de los grabados observamos cómo la imagen romántica de Andalucía se convierte en la definición visual de lo español. La tauromaquia era un importante rasgo diferenciador, lo mismo que la arquitectura nazarí, por eso la plaza de toros de la Maestranza de Sevilla y la Alhambra de Granada se convirtieron en símbolos de las peculiaridades históricas y culturales de España. La imagen más llamativa, por su tratamiento a doble página (p. 67 *verso* y 68 *recto*), fue una corrida de toros con picadores en la Maestranza de Sevilla, con la Catedral y la Giralda como monumento de fondo (fig. 1). Curiosamente, la Giralda, que había sido protagonista del perfil de la ciudad hispalense en los biombos *namban,* vuelve a aparecer en los grabados de los libros japoneses de la era Meiji. Para la ilustración de *Yochi Shiryaku* Uchida Masao contó con la colaboración del gran artista Kawakami Togai (1827-1881), uno de los pioneros en el desarrollo de

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

la corriente occidental en la pintura japonesa o *yōga*, quien aprendió de manera autodidacta los recursos formales de la pintura occidental mediante grabados y mediante el contacto con el ilustrador británico Charles Wirgman, destacado como corresponsal en Japón por *The Illustrated London News*. En la mayor parte de las ocasiones se adaptaron casi sin variaciones los diseños europeos elegidos para ilustrar cada apartado, siendo labor de Kawakami rediseñar los dibujos para la elaboración de los dibujos que se grabaron en planchas de madera para su estampación mediante xilografía, que era el procedimiento editorial más extendido en el momento y asentado en una larga tradición, si bien en los últimos volúmenes de la obra ya comienzan a aparecer otros sistemas de reproducción de imágenes. En el caso de la Maestranza, la ilustración japonesa es una simplificación, sin apenas modificación significativa, de la litografía titulada *The Bull Ring Seville*, nº XXVI, que publicara Robert David en 1837 en su célebre obra *Picturesque sketches in Spain*, editada en Londres por Hodgson & Graves a partir de los dibujos realizados en su viaje por Andalucía cuatro años antes. Esta imagen fue ampliamente divulgada en muchas versiones posteriores.

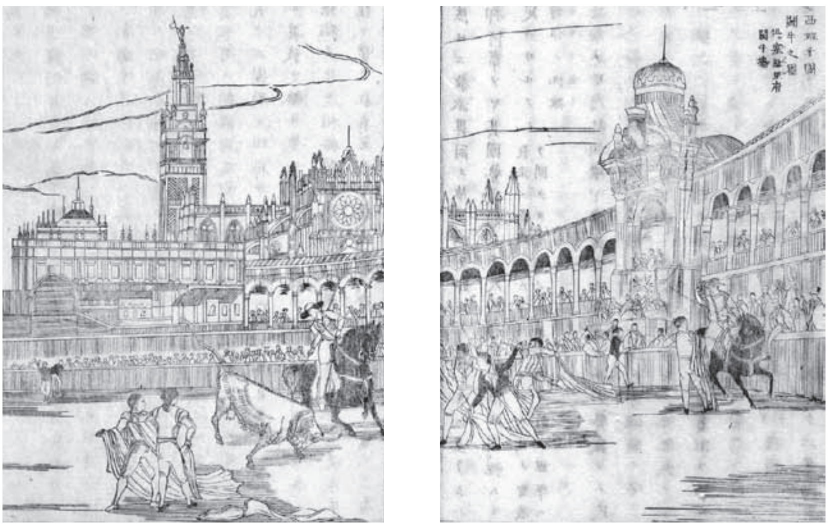
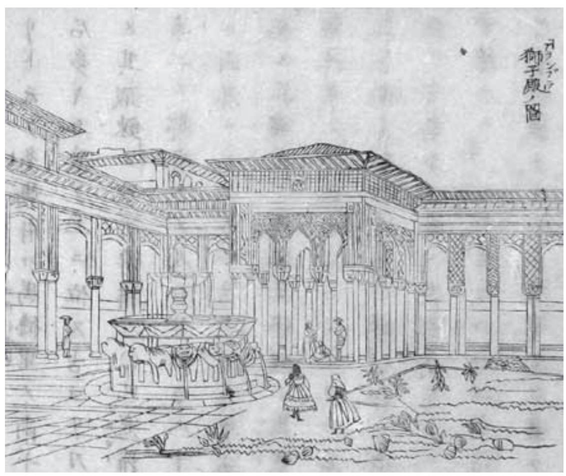


Figura 1: Corrida de toros en la Maestranza en un grabado del libro *Yochi Shiryaku* de Uchida Masao, 1871, realizado a partir de un grabado de David Roberts. Colección particular de Zaragoza.

La Alhambra de Granada, icono de lo hispánico para los viajeros románticos (Galera; 1992), es el monumento español más importante de *Yochi Shiryaku* por el insólito hecho de contar con dos ilustraciones, algo que no ocurrió con ningún otro monumento del mundo. Para la Alhambra Kawakami dispuso de varias fuentes gráficas. El francés Gustave Doré (1832-1883) fue uno de los grandes artistas que difundió por el mundo la imagen de toreros, bandoleros y las joyas del arte hispanomusulmán, propagando una exótica imagen de España cargada de misterio, aventura y pasión.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Gustave Doré acompañó al aventurero, coleccionista y escritor Charles Davillier (1823-1883) en su viaje a España en 1862 y juntos prepararon la publicación de *Le Voyage en Espagne*, que tuvo varias ediciones y cuyas ilustraciones tuvieron gran difusión (Davillier; 1984), pero que nos interesa en su más temprana edición por entregas para la publicación parisina *Le Tour du Monde* editada por Hachette, pues como bien ha estudiado Masumo (Lagarde; 2007), esta publicación fue una de las fuentes más utilizadas en *Yochi Shiryaku*. Si bien *Le Tour du Monde* era empleado por Uchida Masao sobre todo para abastecerse de ilustraciones sobre las regiones menos *civilizadas* del planeta, debemos tener en cuenta que España estaba en un estadio liminal en el imaginario global. En el volumen décimo de *Le Tour du Monde*, correspondiente al segundo semestre de 1864, aparecieron dos ilustraciones de Doré tituladas *Patio de los leones (Cour des lions)* (p. 379) y *Porte de la Sala de la Justicia* (p. 384), que Kawakami fusionó para *Yochi Shiryaku* (p. 70 *recto*), tomando columnas, capiteles y otros elementos arquitectónicos del Patio de los Leones como marco para situar los tipos masculinos y femeninos copiados de la Sala de la Justicia, posiblemente para dar un tono popular a la visión de la Alhambra. Los personajes dispuestos en la ilustración nipona (fig. 2) ocultaban la fuente de los leones y unos pavos reales presentes en la obra de Doré. Sin embargo los lectores de *Yochi Shiryaku* pudieron ver un aspecto más abierto del patio y una vista general de la fuente gracias a una segunda ilustración (fig. 3), esta vez tomada nuevamente de la obra de David Roberts, en concreto, uno de sus diseños más copiados de la Alhambra que apareció (entre la página 244 y 245) en el libro *The tourist in Spain: Granada*, publicado en 1835 en Londres por R. Jennings and Co.

Figuras 2 y 3: Izquierda, tipos granadinos en el Patio de los Leones de la Alhambra en un grabado del libro *Yochi Shiryaku* de Uchida Masao, 1871, realizado a partir de dos grabados de Gustave Doré. Colección particular de Zaragoza. Derecha, vista del Patio de los Leones de la Alhambra en un grabado del libro *Yochi Shiryaku* de Uchida Masao, c. 1871, realizado a partir de un grabado de David Roberts. Colección particular de Zaragoza.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Finalmente, en *Yochi Shiryaku* también aparece un grabado del Peñón de Gibraltar (p.73 *recto*) con su vertical perfil rocoso y veleros en la costa, cuyo dominio británico era explicado en el texto. La fuente original volvió a ser una litografía, *The Rock of Gibraltar facing the Neutral Ground*, nº XXV, de la comentada serie *Picturesque sketches in Spain* de David Roberts. Esta primera imagen llena de tópicos sobre España tardaría en ser matizada por diversos viajeros que visitaron nuestro país directamente ya entrado el siglo XX.

3. Contrapunto: el Japonismo de Julio Romero de Torres

El Japonismo es la influencia del arte nipón en el arte contemporáneo occidental desde la segunda mitad del siglo XIX, en paralelo con la apertura nipona de la restauración Meiji. Este influjo fue muy enriquecedor en la obra de muchos pintores, ilustradores y diseñadores. La mayor parte de estos artistas nunca viajaron hasta el país del Sol Naciente. El contacto con el arte japonés se produjo por el desarrollo de un coleccionismo apasionado de pequeños objetos japoneses (estampas, porcelanas, marfiles, lacas...) que llegaron a las capitales europeas desde la apertura de los puertos japoneses. Este coleccionismo estuvo apoyado por la aparición de establecimientos especializados y la presencia de Japón en las Exposiciones Universales. Por otro lado, las publicaciones, especialmente las revistas ilustradas, gracias a sus grabados y fotografías difundieron también el arte japonés más allá del coleccionismo. Hubo revistas especializadas, como *Le Japon Artistique*, de gran difusión en toda Europa, publicada en francés, inglés y alemán desde 1888 a 1890 con espléndidas litografías en color. Aunque España no tuvo intensos contactos comerciales con Japón como sí los tuvo París, lo cierto es que la estancia en la capital francesa de muchos pintores españoles, con Mariano Fortuny (1838-1874) a la cabeza, hizo que pronto también apareciera el Japonismo en la pintura española (Almazán; 2011). Recientemente hemos tenido la oportunidad de ver por vez primera una amplia exposición sobre el Japonismo español (Bru; 2013). En este sentido, es frecuente concentrar la atención sobre el arte de Cataluña y el País Vasco, que fueron importantes focos del Japonismo. El caso andaluz es sumamente interesante y requiere de más estudios sobre el sevillano José Villegas Cordero (1844-1921), los malagueños José Blanco Coris (1862-1946) y Pedro Sáenz y Sáenz (1863-1927) y el granadino José María Rodríguez Acosta (1878-1941), entre otros.

En esta nómina de japonistas debemos incluir también el nombre del cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930), tal como se ha tenido ocasión de presentar en el Museo de Bellas Artes de Córdoba entre el 2013 y 2014. La exposición dedicada al cordobés se ha podido organizar debido al interés del director de este museo, José María Palencia, por incluir a Córdoba dentro del mapa de exposiciones conmemorativas del Año Dual España-Japón, y además ha contado en su catálogo con la colaboración de quien fuera la anterior directora del museo, Fuensanta García de la Torre (Almazán; 2014). Gracias a la generosa cesión de un coleccionista particular de la ciudad de Córdoba, durante esta exposición el público ha podido admirar por primera vez una de las primeras obras de Julio Romero de Torres que demuestra la gran expansión del

Japonismo, que alcanza también al pintor más influyente en la imagen de Andalucía en el siglo XX. Julio Romero de Torres, pintor de la *mujer morena*, condensa en su obra toda cultura popular andaluz que los japoneses y, en general los extranjeros, identifican con España.

En su juventud Julio Romero de Torres debió de copiar algunas estampas *ukiyo-e* y estudiar, como habían hecho ya sus artistas más admirados, las posibilidades estéticas del arte japonés. En uno de los dos *Álbumes para ejercicios de inspiración* de la familia Romero de Torres aparecen recortes de reproducciones de obras de arte japonés que muestran el interés del pintor. Así se desprende del análisis de la pintura conservada, un alargado panel pintado al temple, de unas medidas de 180 cm. x 110 cm., procedente del antiguo Casino Militar de Córdoba ubicado en el ya desaparecido Palacio de los Marqueses del Boil. Su datación puede fijarse entre los años 1898 y 1900. La obra (fig. 4), a la que se ha denominado *Geishas en quimono,* aparece firmada como "J. Romero" y está protagonizada por el tópico idealizado de la mujer japonesa en forma de *geisha*. Con más propiedad, el tema se corresponde a una *oiran* con su asistente o *kamuro*. La imagen parece una reinterpretación de alguna obra de Utagawa Kunisada (1786-1865) o Keisai Eisen (1791-1848). La composición se cierra con una orla modernista compuesta por diversas flores japonesas. En su conjunto la obra recuerda mucho a los carteles de Julio Romero de Torres de principios del siglo XX (García de la Torre; 1992).

El Japonismo de Julio Romero de Torres nos muestra cómo, si bien lo hispánico fue conocido en Japón por imágenes indirectas, lo nipón pudo ser conocido por los artistas de una manera algo más directa por la profusión de imágenes japonesas difundidas por Europa durante el Japonismo, tanto por el coleccionismo de grabados y libros ilustrados como por la frecuente reproducción de imágenes japonesas. Es sin duda una gran satisfacción poder mostrar cómo un artista de la talla de Julio Romero de Torres tuvo un interés por el arte japonés. Posiblemente sea Julio Romero de Torres uno de los pintores españoles que más interesan a los japoneses, precisamente por buscar en España todo el repertorio de temas que caracterizan la producción del pintor cordobés, como la mujer morena, lo taurino, etc. Entre otros temas destacamos, por el interés que tiene para los japoneses, el flamenco, que acaba de ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Sin duda el arte de Julio Romero de Torres debe ser considerado hoy un importante puente cultural y un potente difusor de los valores de la cultura española.



Figura 4: Julio Romero de Torres: *Geishas en quimono*, c. 1900. Realizado desde una estampa japonesa *ukiyo-e*. Colección particular de Córdoba.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

ALMAZÁN, V. David:

(2011). "Arte japonés y japonismo en España". En: *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*, Gijón, Satori, pp. 247- 270.

(2012). "Relaciones artísticas hispano-japonesas en el Siglo de Oro". En: *Japón y España: acercamientos y desencuentros*, Gijón, Satori, pp. 29- 46.

(2014). *Bijin. El japonismo de Julio Romero de Torres*. Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Diputación de Córdoba.

BEASLEY, William Gerald (2007), *La Restauración Meiji*. Gijón, Satori.

BRU, Ricard:

(2011). *Els orígens del Japonisme a Barcelona*. Barcelona, Institut d'Estudis Mòn Jüic, esp.

(2013) (Coord.). *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona, Obra Social La Caixa.

CALVO SERRALLER, Francisco (1995), *La imagen romántica de España*. Madrid, Alianza Editorial.

DAVILLIER, Charles (1984), *Viaje por España.* Madrid, Adalia.

FUKUZAWA, Yukichi:

(1866-1870). *Seiyō Jijō*. Tokio, Shōkodō.

(1869). *Sekai Kunizukushi*. Tokio, KeiōGijuku.

GALERA, Pedro (1992), *La imagen romántica de la Alhambra*. Madrid, El Viso.

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta (1992), "Los carteles de ferias y fiestas de Julio Romero de Torres", LABORATORIO DE ARTE, nº 5, pp. 219-243.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (2008), "Relaciones culturales entre Sevilla y Japón y su manifestación en el arte". En: *El arte de Japón: lo sagrado, lo caballeresco y otros temas*, Sevilla, Guadalquivir, pp. 157-175.

LAGARDE, Annie (2007), «Les 'emprunts' du Yoshi Shiryaku à la revue Le Tour du Monde», comentario de la traducción del resumen de MASUMO, Keiko (2006), «Le regard sur le Monde du Yoshi Shiryaku», SYMPOSIUM REPORT nº 1, pp. 49-59. Recuperado de: https://sites.google.com/site/edouardcharton/Home/04bletourdumondeaujapon [1/1/2014].

MORENO, Isidoro (2002), *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla, Mergablum.

MATSUYAMA, Tōan (1870), *Chigaku Kotohajime*. Tokio, Keiō Gijuku.

NOYA, Javier (2004), *La imagen de España en Japón*. Madrid, Real Instituto Elcano.

VEGA, Jesusa (2004), "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización", REVISTA DE DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES, tomo 59, nº2, pp. 93-125.

UCHIDA, Masao (1871-1877), *Yochi Shiryaku*. Tokio, Yamanashiken.

Los Fujiwara, una familia de «tesoros nacionales vivientes» en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona (MEB)*

Muriel Gómez Pradas
Universitat Oberta de Catalunya

Palabras clave: Tesoro Nacional Viviente, Fujiwara, cerámica, Museo Etnológico de Barcelona.

Resumen: En el ámbito del patrimonio cultural japonés, los "Tesoros Nacionales Vivientes" son una de las figuras más conocidas en occidente. "Tesoro Nacional Viviente" (*ningen kokuhō*) es el nombre por el cual se conoce popularmente a los artesanos destacados como "Propiedad Cultural Importante e Intangible". Esta figura surgió de la ampliación realizada en 1954 de la Ley de Protección de Propiedades Culturales como manera de proteger las propiedades culturales y las artes tradicionales, así como a aquellos que las practicaban. Según esta ley, se nombran a ciertos artesanos destacados "Propiedad Cultural Importante e Intangible" para así preservar, conservar y difundir su arte. En el Museo Etnológico de Barcelona (MEB) encontramos una importante selección de obras de cerámica de destacados artistas, reconocidos bien con el título de "Tesoro Nacional Viviente" como galardonados con el prestigioso premio de cerámica *Nihon Toji Kyokai Awards*, instituido también en 1954 por la *Japan Ceramic Society*. En este artículo nos centraremos en el caso curioso de una de las familias de ceramistas de la tradición Bizen más reconocidas, los Fujiwara, en la que tanto el padre (1970) como el hijo (1996) fueron reconocidos como "Tesoro Nacional Viviente" y de los cuales la ciudad de Barcelona cuenta con destacados ejemplos seleccionados por Eudald Serra.

Keywords: Living National Treasure, Fujiwara, pottery, MEB Ethological Museum of Barcelona.

Abstract: In the area of Japanese Cultural Heritage, the "Living National Treasures" are one of the best known figures in the West. "Living National Treasure" *(ningen Kokuhō*) is the popular name for the artisans featured as "Important and Intangible Cultural Property". This figure arose from the expansion made in 1954 of the Law on Protection of Cultural Properties, as a way to protect cultural property and traditional arts, as well as those who practiced them. Under this law, outstanding craftsmen are appointed "Important and Intangible Cultural Property" in order to preserve, conserve and promote their art. In the Ethnological Museum of Barcelona (MEB) we can find a large selection of ceramic works of prominent artists, recognized as "Living National Treasure" or awarded with the prestigious *Nihon Toji Kyokai*, a Ceramic Awards instituted by the Japan Ceramic Society in 1954. In this paper we will focus on the curious case of one of the Bizen potters families most recognized, the Fujiwara. In this family, both father (1970) and son (1996) were recognized as "Living National Treasure" and of whom the museum houses outstanding examples selected by Eudald Serra.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D: "*Japón y España: relaciones a través del Arte*" (HAR2011-26140).

1. Introducción: el concepto de Propiedad Cultural Importante e Intangible

El 30 de mayo de 1950, en plena postguerra y con el trágico antecedente del incendio de Hōryū-ji en 1949[1], se promulgaba la Ley de Protección de Propiedades Culturales (*Bunkazai Hogo Hō*)[2], una ley ideada como una manera de proteger el patrimonio japonés, tanto material como inmaterial. Es el momento en el que surge como categoría el concepto de "Propiedad Cultural Tangible e Intangible", siendo reconocidas como Propiedad Cultural Intangible especialmente aquellas a las que se consideraba en peligro de desaparecer.

En 1954 esta ley fue reformada[3] y se hizo extensible también a las artes populares y a quienes las practicaban. Una de las más destacadas enmiendas a la Ley original la encontramos en el cambio de definición sobre el reconocimiento como Propiedad Cultural Intangible, que pasaba de basarse únicamente en el supuesto de estar en peligro de desaparición a valorarse criterios más artísticos y académicos como su «*valor histórico o artístico*»[4].

Pero en ninguna de las reformas de dicha ley encontraremos como tal el concepto de Tesoro Nacional Viviente (*ningen kokuhō*, 人間国宝). Con este conocido término, que fue acuñado por un periodista en 1955, es como son conocidos popularmente ciertos artistas destacados como Propiedad Cultural Importante e Intangible (*Jūyo Mukei Bunkazai Hojisha*, 重要無形文化財保持者) en la ley de 1954. El reconocimiento como Propiedad Cultural Importante e Intangible no es sólo un reconocimiento honorífico, sino que conlleva recibir un subsidio especial, junto con otras ayudas y subvenciones para promover dicho arte, formar aprendices, realizar exposiciones, etc.; en definitiva, una serie de actuaciones encaminadas a preservar, conservar y difundir la tradición a la cual representan.

A lo largo de todos estos años, muchos de los galardonados han sido destacados ceramistas y, como señala el reconocido especialista en cerámica japonesa Brian Moeran (1990:222), el hecho de que el gobierno japonés sea quien otorgue este tipo de reconocimientos oficiales es un signo inequívoco de la *«importancia concedida por las autoridades a la creación y mantenimiento de una imagen específicamente japonesa, que sitúa a Japón aparte de otras naciones occidentales altamente industrializadas»*.

1. En enero de 1946 hubo un incendio en Hōryū-ji, en el edificio del Kondo, que dañó la estructura y los murales.

2. En la web de la UNESCO, http://www.unesco.org [27/02/2014] podemos encontrar una base de datos sobre las leyes nacionales del patrimonio cultural del mundo, y desde allí se accede a la Ley de Protección de Propiedades Culturales de Japón promulgada en 1950, tanto en japonés como en su traducción al inglés. Véase también *Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan* (en línea: http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet_en_05.pdf,) así como la web de la *Agency for Cultural Affairs of Japan* http://www.bunka.go.jp/english/

3. Pero no fue la única reforma que sufrió esta ley: en 1975, 2004 y 2007 esta ley ha sido revisada, modificada y ampliada, estableciéndose nuevas categorías de protección.

4. Tal y como se explica en la presentación de Hyoki Satoru y en el artículo de Garcés Cang (2007:47).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Una idea muy ligada a la noción de tradición (*dentō*, 伝統) o, mejor dicho, al concepto de qué se considera tradición y qué no, una idea no siempre objetiva y en ocasiones manipulada o manipulable. Y la idea de esta creación de una imagen de "lo japonés" ha ido históricamente muy ligada a la estética de la cerámica japonesa, precisamente como una manera de diferenciarse de Occidente, donde históricamente la cerámica no ha sido considerada como un arte (B. Moeran; 1990:213).

Otra de las cuestiones a plantear es si, con la distinción como Propiedad Cultural Importante e Intangible, se designa a las personas propiamente dichas o a determinadas personas en tanto que "titulares", "poseedores", "protectores" o "depositarios" de una larga tradición artística. Este aspecto, que puede parecer banal, es realmente importante, ya que mientras la ley protegía el patrimonio en peligro, los parámetros para identificarlos podían ser relativamente fáciles de objetivizar, pero cuando entran en juego aspectos como valor histórico y/o artístico, su categorización es mucho más problemática, ya que ¿quién determina el valor artístico?, ¿cómo se determina si el valor histórico y artístico es elevado o no?, y ¿en base a qué parámetros?

Tomemos como ejemplo la cerámica de Bizen: cinco destacados ceramistas han sido designados como "Tesoros Nacionales Vivientes", siendo así una de las más reconocidas a lo largo de los años de vigencia de dicha ley: Kaneshige Tōyō (1956), Fujiwara Kei (1970), Yamamoto Tōshū (1987), Fujiwara Yu (1996) e Isezaki Jun (2006).

¿Significa esto que la cerámica de Bizen está en peligro de desaparecer? Sin pecar de optimistas podemos decir que nada más lejos de la realidad. Entonces ¿hemos de valorar o enfatizar la tradición a la que pertenece (Bizen) o hemos de pensar que se valora más el "valor histórico o artístico" individual?

Son cuestiones complejas de responder, pero que en realidad podemos dilucidar a partir de lo que consideremos o definamos como tradición[5]. Kaneshige Michiaki (1934-1995), hijo del premiado Kaneshige Tōyō, uno de los más celebres ceramistas de Bizen, explicaba:

> *«La tradición a veces se confunde con la transmisión. Copiar piezas Momoyama es transmisión. La producción de piezas contemporáneas incorporando técnicas de la época Momoyama es tradición. La tradición consiste en retener las formas y técnicas transmitidas en nuestra mente cuando estamos elaborando una pieza contemporánea. La tradición siempre está cambiando. Una simple copia de una antigua pieza no ha cambiado, sino que es casi lo mismo que su prototipo de hace cuatrocientos años. La tradición consiste en crear algo nuevo con la propia herencia»*.[6]

Y, siguiendo la misma línea de pensamiento, otro ceramista actual de Bizen, Makoto Hatori, comentaba cómo únicamente siendo fiel a una antigua técnica, a un estilo tradicional, no se puede obtener un resultado artístico que sobreviva en el futuro, ya que para ello es necesario la propia creatividad y sensibilidad (M. Hatori; 1997).

5. Véase la definición existente en el diccionario bilingüe de térmicos artísticos (DD.AA; 1990:451).
6. http://www.e-yakimono.net/html/living-natl-treasures.htm.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Caso de estudio: Bizen y los Fujiwara en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona

Así nos encontramos que, un concepto como el de Tesoro Nacional Viviente, es decir, proteger a determinados artistas como depositarios y transmisores de una determinada tradición artística, que *a priori* es una concepción del patrimonio bastante alejada de la occidental[7], en realidad también está presente en nuestro país y con numerosos ejemplos. En este artículo en concreto nos centraremos como caso de estudio en parte de la extensa colección de cerámica japonesa que albergaba el *Museu Etnològic de Barcelona*[8].

Queda fuera de este artículo explicar las formaciones de las colecciones japonesas del MEB[9], sólo comentar que el MEB fue fundado por el Ayuntamiento de Barcelona en el año 1948, abriéndose al público un año después. Sus colecciones se formaron en un periodo muy acotado (durante las décadas de 1950 a 1970) mediante campañas de estudio y compra en los países de origen; unas expediciones dirigidas normalmente por el escultor Eudald Serra (1910-2002) y/o el entonces director del museo, y patrocinadas por el Ayuntamiento de Barcelona y coleccionistas privados como la familia Folch. Destacar por lo tanto, especialmente en lo referente a la colección japonesa del museo, que el grueso de dicha colección surge de la planificación, es decir, se trató de una compra de objetos concebida y pensada específicamente para formar parte de un museo y para poder mostrar y explicar a través de ellos qué era y en qué consistía la cultura tradicional japonesa, y en la cual el trabajo de campo formó parte indisociable de su concreción. Asimismo, otro aspecto que singulariza a las colecciones japonesas del MEB, recolectadas *in situ* en los años 1957, 1961 y 1964 por Eudald Serra, fue el interés y la conexión del escultor barcelonés por el arte *Mingei*[10], movimiento artístico

---

7. Véase como en las últimas décadas este concepto japonés se está empezando a tener en cuenta. Véase a modo de ejemplo el artículo de Kirshenblatt-Gimblett (2004), así como el informe del encuentro de expertos de la UNESCO celebrado en Tokio en el año 2006, *Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention*.

8. En el momento de redactar este artículo (febrero de 2014) dicho museo permanece cerrado desde octubre de 2011, y desde el Ayuntamiento de Barcelona (propietario de dichas colecciones) se está trabajando en el proyecto de un nuevo museo llamado *Museu de les Cultures del Món* que tiene prevista su apertura a principios de 2015 y cuya exposición permanente la conformarán obras procedentes del Museu Etnològic de Barcelona, la Colecció Folch y de otras colecciones privadas. Para más información véase http://museuculturesmon.bcn.cat/ así como en artículos de periódicos.

9. Para información detallada sobre la historia general del museo véanse, entre otras, las publicaciones Huera (1993). "El Museu Etnològic de Barcelona", REVISTA D'ETNOLÒGIA DE CATALUNYA, nº 3, pp. 160-164, y C. Huera (1995), "El Museu Etnològic de Barcelona: formación, desarrollo y previsiones de futuro", ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, nº 2, pp. 151-163. Para un estudio detallado de las expediciones puede consultarse el catálogo C. Huera y L. Soriano (1991), *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona/ Fundació Folch. Para un estudio en profundidad de las expediciones japonesas puede consultarse la tesis doctoral M. Gómez Pradas (2011).

10. Para información detallada sobre el movimiento *Mingei*, véase las recientes publicaciones de L. K. Brandt (2007), *Kingdom of Beauty: Mingei and the politics of folk art in Imperial Japan*. Durham, Duke

japonés liderado por el filósofo japonés Yanagi Soetsu (1889-1961), surgido a finales de la década de 1920 y principios de 1930, y que precisamente alcanzó su máximo apogeo en las décadas de 1950-1960, coincidiendo con las expediciones del MEB a Japón.

Así, en las expediciones que Eudald Serra dirigió para el MEB, compró obras de artistas que habían sido galardonados años anteriores con el prestigioso premio de cerámica Nihon Toji Kyokai Awards, instituido en 1954 por la *Japan Ceramic Society*. Funaki Kenji (1927)[11] lo ganó en 1958, Suzuki Osamu (1926-2001)[12] y Kawamoto Goro (1919-1986)[13] en 1959, Yamada Hikaru (1924-2001)[14] en 1960 y los ganadores de 1961 fueron Fujiwara Kei (1899-1983)[15] y Taniguchi Ryozo (¿-1996)[16]. Pero se ha de destacar que en el MEB también encontramos obras de los primeros ceramistas reconocidos con el título de Tesoro Nacional Viviente (*ningen kokuhō*), como Hamada Shoji (1894-1978)[17] y Arakawa Toyozo (1894-1985)[18] en 1955, Kaneshige Tōyo (1896-1967)[19] en 1956, así como de ceramistas que en ese momento aún no eran reconocidos pero que posteriormente obtuvieron el título de Tesoro Nacional Viviente, como Fujiwara Kei[20] (1899-1983) en 1970, Kondo Yuzo[21] (1902-1985) en 1977, Miwa Kyusetsu XI[22] (1910- ¿) en 1983, Suzuki Osamu[23] (1926-2001) en 1994, y Fujiwara Yu[24] (1932-2001) y Tatsuzo Shimaoka[25] (1919-2007) en 1996. Es por tanto absolutamente destacable el conocimiento de Eudald Serra de la cerámica japonesa, así como su especial sensibilidad y gusto estético (M. Gómez; 2013), que hizo que no solo comprara obras de artistas ya consagrados, sino también de artistas que, aunque todavía eran desconocidos, posteriormente recibieron esos galardones como reconocimiento a su obra y su trayectoria artística.

En este artículo nos centraremos en la familia de ceramistas Fujiwara de la tradición de Bizen, y cuyos dos miembros reconocidos como Propiedad Cultural Importante e Intangible cuentan con una destacada representación en las colecciones del MEB.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

University Press; Y. Kikuchi (2004), *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalis*. New York, Routledge-Curzon; y la tesis doctoral M. Gómez Pradas (2011).

11. MEB 121-518, 121-519. *Expediente 121. Primera parte de la expedición a Japón en 1961*. Archivo MEB, página 65.
12. MEB 121-89, 121-90, 121-91. Ídem (1961:12).
13. MEB 122-24. *Expediente 122. Segunda parte de la expedición a Japón en 1961*. Archivo MEB, p. 3.
14. MEB 121-105. *Expediente 121* (1961:14).
15. MEB 121-208, 121-209 y 121-210. Ídem (1961:27). MEB 152-760, 152-761, 152-762, 152-763, 152-764, 152-765 y 152-766. *Expediente 152. Expedición a Japón en 1964*. Archivo MEB, página 96.
16. MEB 121-47. *Expediente 121* (1961:6).
17. MEB 121-561, 121-562, 121-563 y 121-564. Ídem (1961:71).
18. MEB 121-25, 121-26, 121-27, 121-28, 121-29, 121-30 y 121-31. Ídem (1961:4). MEB 121-32, 121-33, 121-34, 121-35 y 121-36. Ídem (1961:5).
19. MEB 121-212. Ídem (1961:27).
20. Véase nota número 16.
21. MEB 121-619, 121-620 y 121-621. Ídem (1961:78).
22. MEB 121-487, 121-488 y 121-489. Ídem (1961:61-62).
23. MEB 121-89, 121-90 y 121-91. Ídem (1961:12).
24. MEB 121-211. Ídem (1961:27). MEB 152-760. *Expediente 152* (1964:95).
25. MEB 121-565, 121-566 y 121-567. *Expediente 121* (1961:71).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2.1. Bizen y los Fujiwara

Eudald Serra viajó a la zona de Bizen-yaki (備前焼), uno de los llamados Seis antiguos hornos de Japón, tanto en la expedición del MEB de 1961 como en la de 1964. En la expedición de 1961, que tuvo lugar entre los meses de mayo y julio de 1961, encontramos cuatro largas anotaciones en su diario de viaje[26] correspondientes a su estancia en la zona de Bizen, en concreto entre los días 29 y 31 de mayo de 1961.

La primera visita en Bizen la realizó al taller de Kaneshige Tōyo, quien ya hemos visto cómo era uno de los más destacados y galardonados ceramistas del momento. Kaneshige Tōyo procedía de una familia de ceramistas y se le considera como el "padre" del revival de Bizen, ya que tomó como modelo e inspiración para sus creaciones las obras de Bizen del periodo Momoyama (1573-1600) relacionadas con la ceremonia del Té.

> *«29-5-61: Lunes. […] a las 11:45 salgo para Imbei, Bizen. He visitado a Mr. Kaneshige Toyo, una buena casa y buena cerámica, precios muy altos de 30 a 100 mil yenes, no me decido, mañana veré, sin querer desmerecer al artista es un tipo de cerámica donde la forma depende del artista pero en los tonos hay una gran parte de suerte, de todas maneras saber seleccionar ya es todo un arte y sus piezas tiene personalidad»*.

¿Qué quería decir exactamente Serra con la frase «*es un tipo de cerámica donde la forma depende del artista pero en los tonos hay una gran parte de suerte*»? La decoración característica de Bizen se creía, siguiendo las ideas de Yanagi y el *Mingei Undo*, que era fruto del azar. Por ejemplo, durante la combustión de la madera utilizada en el horno la ceniza resultante se depositaba sobre la superficie del objeto de una manera totalmente aleatoria, creando marcas de ceniza sobre la superficie cerámica, una especie de moteado. Por ello, se solía decir que estas obras incorporaban el azar como un elemento esencial para la belleza final de una obra, aunque en realidad son efectos y texturas buscados por los ceramistas (R. Wilson; 2011:157). Este tipo de efectos decorativos proceden no del uso de esmaltes o vidriados, sino directamente del tipo de arcilla (con un alto contenido en hierro), la cocción utilizada y el tipo de combustión. La colocación de las piezas en el horno hace que se cuezan en condiciones diferentes, dando como resultado una enorme variedad de resultados y texturas decorativas, tal y como el mismo Serra relata en su diario:

> *«30-5-61: martes. En Imbei hay unos 25 hornos, de los cuales solamente unos 10 son de artistas.*

26. He de agradecer la colaboración de la familia de Eudald Serra, y muy especialmente la de su nieto Ramiro Córdoba, que me facilitó el acceso a los diarios de los viajes, en los cuales encontramos una detallada relación de gastos junto con datos personales y documentación técnica. Es especialmente interesante el diario del viaje realizado en el año 1961: un documento manuscrito y transcrito posteriormente por su ayudante, en el cual encontramos anotaciones sobre los artistas seleccionados. Por norma general, las anotaciones no solían ser ni muy largas ni detalladas, y sólo en ocasiones especiales se muestra tan explícito como en estas relativas a los Fujiwara. En la transcripción consultada del documento original manuscrito, no se hace referencia a las características del documento original ni a las páginas, y tampoco está numerado el documento en DIN A4 de dicha transcripción. Por ello, siempre que se mencione se citará el día, para que sirva de referencia, ya que el diario está ordenado cronológicamente.

Sangiri[27]*. Se hace con carbón de leña "kunigi", "kachi" (nombre de árboles), el carbón de pino no sirve, se colocan las piezas juntas y se cubre con el carbón y produce un esmalte superficial e irregular.*

Yohen[28]*. ("yo-horo-hen cambio de lugar y distinta posición). Se produce con la caída de las cenizas en las partes descubiertas y la corriente de aire que se produce en la parte baja, de cada 50 uno se salva. Por eso el precio es tan elevado.*

Hidasuki[29]*. Se producen los efectos con la paja de arroz y la situación de la pieza dentro del horno (siempre con gaseta*[30]*).*

Goma[31]*. Se produce al estar cerca de la boca de fuego (color amarillento)».*

Finalmente, tal y como queda constancia en el inventario de campo[32] y en el diario[33], Serra acabó comprando un *chawan* o bol para la ceremonia del té por 3000 yenes, así como una obra de su hijo, Kaneshige Michiake (1934-1995)[34], en aquel momento un desconocido joven de 27 años, pero que años más tarde, concretamente en 1979, ganaría el preciado galardón *Nihon Toji Kyokai Awards* otorgado por la *Japan Ceramic Society*.

2.2. Eudald Serra y los Fujiwara

Desconocemos si Eudald Serra conocía a Fujiwara Kei con anterioridad a la expedición de 1961 o si bien fue a visitar su taller debido precisamente a que 1961 fue el año en el cual fue el ganador del prestigioso premio de cerámica *Nihon Toji Kyokai Awards*. Otra posibilidad es que la idea de la visita surgiera tras su entrevista con Kaneshige Tōyo, su maestro. Lo que sí queda muy claro, gracias a las anotaciones en su diario de viaje, es que

27. En realidad, el efecto llamado *sangiri* se obtiene al enterrar entre cenizas un objeto en la parte inferior del horno, y con una cocción de oxidación-reducción que da como resultado decorativo superficies en tonos grisáceos y azulados. Véase Wilson (2011:156) y http://www.city.bizen.okayama.jp/english/bizen/miryoku.html

28. *Yohen* significa "cambiado por el fuego/llama", en el caso de Bizen se refiere a la acumulación de ceniza en el suelo del horno y los cristales naturales provocados por esta ceniza, dando como resultado efectos decorativos de tonos azules, marrones y rojos. http://www.e-yakimono.net/guide/html/glazes.html

29. Este efecto de cocción se consigue envolviendo o atando las piezas con paja de arroz: la arcilla utilizada tradicionalmente en la zona de Bizen tiene un alto porcentaje de hierro, que al combinarse con el álcali de la paja de arroz, da como resultado vetas o efectos en rojo y marrón. R. Wilson (2011:156). Véase también http://www.city.bizen.okayama.jp/english/bizen/miryoku.html y http://www.e-yakimono.net/guide/html/keshiki.html

30. En catalán en el original. En castellano significa "gaceta", y se refiere a las cajas de arcilla refractaria utilizadas en determinados tipos de cocción.

31. *Goma* en japonés significa "sésamo" y a este efecto se le llama así debido que, cuando la ceniza resultante de la combustión de madera de pino se deposita en la superficie de una pieza parece como si ésta estuviera cubierta con semillas de sésamo. Para obtener este efecto normalmente se suelen colocar las piezas cerca del fuego. Véase R. Wilson (2011:156) y http://www.e-yakimono.net/guide/html/glazes.html

32. Realizados por Eudald Serra en sus viajes a Japón y que se custodian en los archivos del MEB. En esta documentación (fuentes manuscritas) se encuentran toda una serie de datos básicos sobre el objeto adquirido en las distintas campañas de compra llevadas a cabo en el archipiélago nipón. En este caso concreto véase, *Expediente 121. Primera parte de la expedición a Japón en 1961*. Archivo MEB, pág. 27.

33. Anotación del miércoles 31 de mayo de 1961.

34. MEB 121-213. *Expediente 121* (1961:27).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

para Serra, la visita realizada al taller de Fujiwara Key y su hijo el 30 de mayo de 1961 fue un acontecimiento relevante y destacado, tal y como se desprende de las detalladas anotaciones en su diario. Así, la primera vez que intentó visitar a Fujiwara fue el día 29 de mayo, saliendo del taller de Kaneshige Tōyo, pero tal y como él mismo explica, fue una visita totalmente infructuosa, ya que «*[...] Visito luego a Fujiwara, buenas piezas pero no he podido concretar nada, estaba un poco bebido y no hay otra solución que ir mañana de nuevo. Está a más de 45 minutos de Imbei, cerca del mar, estupendo sitio*»[35].

Así que al día siguiente, tras la visita a algunos talleres y tiendas, regresa al taller de los Fujiwara, siendo, esta vez sí, una visita fructífera al poder comprar dos obras de Fujiwara Kei y una de su hijo para la colección de cerámica del MEB. Serra era consciente, tal y como refleja en su diario, que «*[...] Tanto Kaneshige como Fujiwara son ceramistas de renombre y se cotizan sus piezas*»[36]. Sobre esta visita escribía en su diario:

> *«30-5-61: martes. [...] Visito luego al ceramista Fujiwara (a una hora de Imbei). Le encuentro con su hijo. Me ofrecen de comer y empezamos a ver piezas. Son de una gran amabilidad y sencillez. El padre muy generosamente ha ofrecido como obsequio dos magníficas piezas para el Museo[37]. He comprado dos piezas más, una pequeña al padre[38] y otra al hijo[39]. En vista de mi interés por la cerámica de Bizen, nos vamos juntos con el hijo a Okayama, visitamos algunos anticuarios. Pocas piezas, buenas y caras. Me invita a cenar y a tomar unas cervezas. Regresamos con el padre, me ofrece una magnífica botella "Abura bin" ko-bizen del 1600, magnífica. El hijo me ha ofrecido una de sus piezas, muy buena, y el padre otra botella para que tenga un recuerdo suyo[40]. Me avergüenza tanta amabilidad. He dormido en una pieza de recibir rodeado de magníficas piezas del padre y del hijo y otras de antiguas, es un lugar tranquilo cerca del mar».*

Kaneshige Tōyo, tal y como ya se ha dicho, fue quien propició la recuperación de la antigua tradición cerámica de Bizen, así como el maestro de Fujiwara Kei. Y si a Kaneshige Tōyo debemos la recuperación de la cerámica de Bizen, de Fujiwara Kei podemos decir que contribuyó a su expansión. El caso de Fujiwara Kei es curioso, ya que en un principio sus intereses no estaban en la cerámica, sino que se focalizaban en la literatura. Así, estudió literatura en la universidad de Waseda (Tokio) y trabajó como editor de diversas revistas literarias, llegando a publicar alguna novela y poesía. Pero en 1937 deja totalmente la vida relacionada con la literatura y regresa a su ciudad natal, Bizen, donde se consagrará al estudio de tradición cerámica a pesar de que no procedía de una familia de ceramistas. Entre los numerosos galardones que recibió destacan el *Okayama Prefectural Intangible Cultural Property* (1954) y su designación como Tesoro Nacional Viviente en 1970.

Su hijo, Fujiwara Yu (1932-2001), empezó trabajando como ayudante de su padre, de quien heredó el estilo de simplicidad que caracterizaba sus obras. Y se convirtió

35. Anotación del lunes, 29 de mayo de 1961.

36. Anotación del martes, 30 de mayo de 1961.

37. MEB 121-208 (bol con plato) y MEB 121-210 (gran plato) Idem (1961:27).

38. MEB 121-209 (botella de sake). Ibídem.

39. MEB 121-211 (florero o botella). Ibídem.

40. Estas piezas debieron pasar a la colección particular del propio Serra, ya que no están en los fondos del MEB.

en la segunda generación de su familia en lograr el título de Tesoro Nacional Viviente en 1996. Las obras de cerámica de ambos las podríamos calificar como modestas, sencillas y contenidas, conceptos todos ellos muy ligados a la estética *shibui*.

En la expedición realizada por el MEB en 1964 Serra volvió a visitar el taller de los Fujiwara el 6 de septiembre de 1964, recibiendo en esta ocasión como regalo para el museo una serie de platos en forma de hoja, obra de Fujiwara padre[41], y una botella de sake del hijo[42]. Lamentablemente en el diario no encontramos ninguna referencia a la visita que Serra llevó a cabo durante ese viaje, ya que la anotación correspondiente al domingo 6 de septiembre únicamente hace referencia a una relación de gastos de transporte. Eso sí, en ese mismo diario, entre las direcciones destacadas apuntadas en las hojas posteriores encontramos la dirección de Fujiwara Yu: Honami, Bizen-cho, Okayama[43].

3. Consideraciones finales

En este artículo hemos visto qué supuso, especialmente en el caso de los ceramistas, la ley de protección de las Propiedades Culturales (con sus correspondientes reformas), y hemos tomado como caso de estudio a dos de los cinco ceramistas de Bizen-yaki reconocidos como Tesoros Nacionales Vivientes de Japón, Fujiwara Kei y Fujiwara Yu[44], ambos representados en las colecciones del MEB y a quienes Eudald Serra dedicó, como hemos visto, interesantes entradas en su diario de viaje de 1961. Y nos hemos centrado en Bizen-yaki para mostrar la complejidad implícita en la distinción como Propiedad Cultural Importante e Intangible (¿se designa a las personas propiamente dichas o a determinadas personas en tanto que "titulares", "poseedores", "protectores" o "depositarios" de una larga tradición artística?), así como del propio concepto sobre la noción de tradición y sobre una determinada idea o imagen de "lo japonés", que históricamente ha ido muy ligada a la estética de la cerámica japonesa. Hemos examinado cómo preservar la tradición y potenciar y valorar la creatividad individual, que en teoría tendrían que ser las dos caras de una misma moneda, aunque desgraciadamente no siempre ocurre, y la defensa, conservación y transmisión de la tradición puede acabar generando meras copias.

En relación al hecho sobre por qué podemos encontramos ceramistas distinguidos con el título de Propiedad Cultural Importante e Intangible (*Jūyo Mukei Bunkazai Hojisha*) en las colecciones del estado, nos hemos centrado en las expediciones que el escultor Eudald Serra realizó a Japón en la década de 1960 y en cómo seleccionó las obras de dichos artistas para formar parte de la colección de un museo que en ese momento se estaba formando. Una selección realizada en base al gusto y sensibilidad y percepción personal de Serra en relación a la obra de dos de los más destacados ceramistas de Bizen-yaki.

41. MEB 152-760, 152-761, 152-762, 152-763, 152-764, 152-765, 152-766. *Expediente 152* (1964:96).
42. MEB 152-760. Ídem (1964:95).
43. Sede del actual *The Kei Fujiwara Art Museum*, 3868 Honami, Bizen-cho, Okayama-ken, 705-0033.
44. Una saga familiar que continua, ya que actualmente su nieto, Fujiwara Kazu (nacido en 1958) continúa trabajando en el mismo horno y estudio, además de hacer de embajador por el mundo de la obra de su padre y abuelo. Véase el artículo de Torikai (2005).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

DD.AA. (1990), *A Dictionary of Japanese Art Terms (bilingual Japanese&English)*. Tokyo, Tokyo Bijutsu Co.

DD.AA. (1996), *Form, Function, Fire. A Guide to Appreciating Japanese Ceramics*. Hiroshima, College Women's Association of Japan (CWAJ).

EARLE, Joe (2005), *Contemporary Clay. Japanese Ceramics for the New Century*. Boston, Museum of Fine Arts, *Expert Meeting on Community Involvement in Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Towards the Implementation of the 2003 Convention*. Tokio, 13 al 15 de marzo de 2006, http://eunesdoc.unesco.org/images/0014/001459/145919e.pdf [28/02/2014].

GARCES CANG, Voltaire (2007), "Defining Intangible Cultural Heritage and its Stakeholders: the Case of Japan", INTERNATIONAL JOURNAL OF INTANGIBLE HERITAGE, vol. 2, pp. 46-55.

GEISINGER, Bill (2010), *Potters of Japan: Another Look at the Timeless Art of Nine Families.* California, Bill Geisinger y Wordsworth Publishing.

GÓMEZ PRADAS, Muriel:

(2011). *El movimiento mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona: el caso de los kyōdo-gangu o juguetes populares y tradicionales japoneses*. Zaragoza, publicación en línea: http://zaguan.unizar.es/record/6541.

(2013). "La mirada de Eudald Serra. El artista a través de las colecciones de cerámica japonesa del Museo Etnológico de Barcelona", ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXXVI, 343, julio-septiembre 2013, pp. 221-236. Artículo en línea: http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/548/545.

HATORI, Makoto (1997), "A potter's Look at Tradition", CERAMIC MONTHLY, vol. 45, pp. 56-59.

HYOKI Satoru (s/f), "*Safeguarding Intangible Cultural Heritage in Japan: Systems, Schemes and Activities*", Department of Intangible Cultural Heritage, National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo. En línea: http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00177-EN.pdf [28/02/2014].

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2004), "Intangible Heritage as Metacultural Production", MUSEUM INTERNATIONAL, vol. 56, nº 1-2, pp. 52-64.

Living National Treasures (as of August 2005), http://www.e-yakimono.net/html/living-natl-treasures.htm [11/02/2014].

MOERAN, Brian (1990), "Japanese Ceramics and the Discourse of 'Tradition'", JOURNAL OF DESING HISTORY, vol. 3, nº 4, pp. 213-224.

ROUSMANIERE, Nicole (ed.) (2007), *Crafting Beauty in Modern Japan*. London, The British Museum Press.

TORIKAI, Shin-ichi (2005), "Pottery as Nature's Own Art", NIPPONIA, nº 32, marzo, http://web-japan.org/nipponia/nipponia32/en/feature/feature07.html [02/01/2014].

WAHEI, Aoyama (2004), "A Critique of Japan's Living National Treasure", http://www.e-yakimono.net/html/lnt-critique-aoyama.html [11/02/2014].

WILSON, Richard L. (2011), *Inside Japanese Ceramics. A Primer of Materials, Techniques and Traditions.* New York & Tokyo, Weatherhill.

La presencia de la fotografía japonesa en museos e instituciones españolas

CAROLINA PLOU ANADÓN
Universidad de Zaragoza

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Japón, fotografía, coleccionismo.

Resumen: En un momento de auge de los Estudios de Asia Oriental en España, que en el campo de la Historia del Arte destacan por una especial atención al coleccionismo y a la presencia del arte japonés en nuestro país, existen todavía parcelas que apenas han sido tratadas, como es el caso de la fotografía. Son muy pocos los estudios existentes sobre la presencia de la fotografía japonesa en España, y generalmente responden a trabajos que se centran en estudiar una colección de manera aislada. Es por ello que resulta necesario establecer una relación de centros que abra la puerta a un estudio sistemático de la fotografía japonesa que podemos hallar en colecciones españolas.

El presente trabajo propone un acercamiento a las instituciones y museos españoles que poseen entre sus fondos obras de fotografía japonesa, desde los inicios de la técnica hasta nuestros días. De este modo, se ofrece una visión general de un aspecto del coleccionismo de arte japonés que no ha sido todavía tratado de manera específica. Así, no solo presentamos un listado de instituciones, sino que a través de esa relación valoraremos cuál es la situación y cómo se ha desarrollado el coleccionismo de la fotografía nipona en España.

Keywords: Japan, photography, collecting.

Abstract: This is a booming time for studies regarding East Asian topics in Spain, and in the field of History of Art they focus in collecting and presence of Japanese art in our country. There are still some blank areas, as can be photography. There are very few works regarding Japanese photography in Spain, and they usually respond to studies that focus on particular and isolated collections. That is the reason why it is necessary to establish a list of centers to initiate a systematic study of Japanese photography we can find in Spanish collections.

The present work proposes an approaching look to the Spanish institutions and museums which have Japanese photography between its funds: from the beginning of its techniques to nowadays. Thereby, here we offer a general view from an aspect of Japanese art collecting which has not yet been specifically discussed. Thus, we not only introduce a listing of institutions, but through this relationship we see what the situation is and how developed the Japanese photography's collecting in Spain is in these moment.

1. Introducción

En el campo de estudio del coleccionismo de arte japonés en España se han producido considerables avances desde la década de los noventa. En estas últimas décadas, se han realizado diversas tesis doctorales y valiosos estudios encaminados a catalogar

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

y analizar partes específicas de los fondos de colecciones de arte japonés en algunos museos.[1] No obstante, hasta la fecha estos trabajos se han centrado esencialmente en el arte tradicional japonés, es decir, en el estudio de las colecciones de marfiles, pinturas, armas, grabados, lacas, cerámicas y porcelanas, etc., así como en el fenómeno del coleccionismo de arte contemporáneo tanto a nivel público como privado. Sin embargo, todavía no se había realizado en España un trabajo que abordase el coleccionismo y las colecciones de fotografía japonesa, desde el periodo Meiji hasta la actualidad, en museos y otras instituciones tanto públicas como privadas. Nos encontramos ante una manifestación cuya presencia estaba menos estudiada, casi olvidada, por la historiografía, que tan solo ha sido tocada tangencialmente en el ámbito de otros análisis (la catalogación de una colección concreta por parte de la entidad responsable), pero que no ha recibido atención propia.

Existía, por lo tanto, una acuciante necesidad de rellenar el vacío historiográfico existente en nuestro país sobre la fotografía japonesa y sobre su presencia en nuestras colecciones, labor para la cual el presente estudio pretende ser un primer paso, recogiendo el estado actual de esta vía de investigación.

2. Estado de la cuestión

Aunque existe una carencia importante de estudios sobre fotografía japonesa y su presencia en España, tampoco puede decirse que este campo de estudio constituya exactamente un erial, ya que existen algunos trabajos puntuales que estudian algunos aspectos concretos de la fotografía japonesa. De todos ellos, queremos citar particularmente a tres autores, por hacer referencia directa a la presencia de la fotografía japonesa en España.

La primera mención debe ir para *Japón. Fotografía s. XIX*, de Blas Sierra (2001). Esta obra supone la catalogación de las 670 fotografías que se encontraban en la colección del Museo de Arte Oriental de Valladolid en 2001. Pese a su magnífica introducción, que constituye un auténtico manual para aproximarse a la fotografía japonesa del periodo Meiji (1868-1912) en español, no abordaba la problemática del coleccionismo de fotografías japonesas, sino que catalogaba una importante parcela de los fondos del museo.

En segundo lugar, se deben considerar los excepcionales estudios que R. Vega (2011 y 2013) ha realizado de las fotografías de la familia Galé. En este caso sí trata el

1. En el contexto de una serie de Proyectos I+D de investigación, iniciados con el titulado *Inventario y catalogación de arte japonés en museos e instituciones públicos y museos privados en España* (2005-2008), en el que participaron los miembros del grupo de investigación *Japón y España: Relaciones a través del Arte*. Este Proyecto I+D vio su continuación en otro Proyecto I+D, titulado *Catalogación y estudio de las colecciones de arte japonés tradicional y contemporáneo en España (museos públicos y privados)*, que se desarrolló entre 2009 y 2011, y en la actualidad prosigue su labor con la concesión de un tercer Proyecto I+D, *Coleccionismo y coleccionistas de arte japonés en España*, en vigor hasta 2014. Todos estos proyectos son desarrollados por investigadores y profesores de las Universidades de Zaragoza, Oviedo, Sevilla, de la Complutense y la Autónoma de Madrid, Oberta de Catalunya, Universidad de Kanda y Museo Nacional de Kioto (Japón), bajo la coordinación de la Universidad de Zaragoza, y han dado lugar a artículos especializados y a varias exposiciones.

tema del coleccionismo de fotografía japonesa, también en la época Meiji, sin embargo lo hace desde una perspectiva muy concreta: como una faceta más de la relación entre la familia Galé y Oriente.

Finalmente, queremos destacar el artículo de próxima publicación en el que L. Clavería (2014) traza un panorama del estado del coleccionismo de arte japonés contemporáneo en España, dedicando un apartado al coleccionismo de fotografía, en este caso, contemporánea, y estudiado no como fenómeno independiente sino como una parcela más del fenómeno global del coleccionismo de arte japonés contemporáneo.

Además del trabajo de estos tres autores, debe destacarse también que existe una serie de estudios que manifiestan un cierto interés por la fotografía japonesa (VV. AA.; 2004), aunque en estos casos, bien trabajan aspectos generales de la realización o recepción de la fotografía japonesa o bien constituyen catálogos de exposiciones de colecciones particulares, que quedan fuera del límite de este trabajo centrado en museos y otras instituciones.

3. Localización de las colecciones

Era perentorio realizar, en primer lugar, una búsqueda que permitiese la localización de todos aquellos museos, centros y otras instituciones que poseen fotografía japonesa, para tener un estudio que sirviese de punto de partida para la catalogación de las colecciones halladas y, a partir de dicha catalogación, poder elaborar un análisis de lo que ha supuesto el coleccionismo de fotografía japonesa en España, desde sus orígenes hasta la actualidad.

Con este objetivo, se ha procedido de manera exhaustiva y sistemática, teniendo plena conciencia de que aunque esta labor constituye una primera fase de un estudio más profundo, no puede darse por definitivamente concluida ya que son constantes las nuevas informaciones o pistas por seguir, con o sin resultados.

Ha sido prioritario el contacto y la consulta con todos aquellos archivos, museos, fototecas y similares instituciones posibles, algunos de ellos localizados a través del artículo de Francisco Javier Lázaro (2012) titulado "Directorio electrónico de instituciones con fondos fotográficos digitalizados". Se han realizado las pertinentes consultas en bases de datos digitalizadas, y se ha procedido al contacto directo con los responsables y documentalistas de dichas instituciones cuando ha sido necesario, obteniendo respuestas desiguales. También ha sido primordial la consulta a expertos, que ha arrojado valiosas luces y ha permitido el descubrimiento de algunos centros que a priori podrían haber sido descartados.

Los centros localizados hasta el momento ascienden a un total de 24. Se trata de: el Museo de Arte Oriental de Valladolid (1081 fotografías de época Meiji), el Museo del Pueblo de Asturias en Gijón (42 de época Meiji y 63 tomadas por Jesús Teodoro y Juan Galé en 1927), la Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas (álbum de 12 fotografías de tema botánico editado por Ogawa Kazumasa, 1895), el Instituto Amatller de Arte Hispánico (37 fotografías tomadas por Oleguer Junyent durante su

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

viaje a Japón hacia 1908[2]), la Fototeca de la Universidad de Sevilla (cuya base de datos virtual[3] arroja 58 resultados de fotografías y postales japonesas, de fecha todavía por determinar), el Archivo de los Barones de Valdeolivos en Fonz (10 fotografías de época Meiji), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra[4] (álbum de 24 fotografías y 16 tarjetas estereoscópicas, todo ello de época Meiji), la Biblioteca de Cataluña (con 143 fotografías de procedencias diversas, así como 110 fotograbados, aparentemente todo de época Meiji), el Centro Excursionista de Cataluña (138 fotografías de época Meiji), el Museo del Cine de Gerona (álbum de 100 fotografías), el Archivo General de Cataluña (13 fotografías de época Meiji, así como otros fondos documentando contactos entre Japón y España, todavía por determinar), la Biblioteca Nacional (4 fotografías, posiblemente de época Meiji, y otros posibles lotes de interés todavía sin precisar), la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (2 fotografías japonesas de época indeterminada), la Colección Cal Cego en Barcelona (3 fotografías contemporáneas), la Fundación La Caixa (4 fotografías contemporáneas), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1 fotografía contemporánea), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (4 fotografías contemporáneas), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (6 fotografías de autores contemporáneos), el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear (obras de 8 fotógrafos contemporáneos), el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria (2 fotografías contemporáneas), el Tenerife Espacio de las Artes (1 fotografía contemporánea), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (4 fotografías), el Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid (1 fotografía) y la Fundació Vila-Casas de Torroella de Montgrí, en Gerona (2 fotografías contemporáneas).

4. Panorama de las colecciones localizadas

En el listado anterior ha podido intuirse ya la división principal que articula el coleccionismo de fotografía japonesa: la diferenciación entre fotografía antigua y contemporánea. Pese a que la distinción hace referencia a parámetros temporales o cronológicos, el motivo de la misma no es tanto la temporalidad como la diferente concepción que se ha tenido de la fotografía en dos momentos ("antigüedad" y "contemporaneidad") no delimitados, con una frontera difusa que, si bien arbitrariamente es muy cómodo y útil asentar en la Segunda Guerra Mundial (1939/41-1945), en realidad respondió a un proceso que se prolongó en las décadas centrales del siglo XX, siendo complicado o casi imposible fijarlo en un punto concreto de la historia.

2. Dato obtenido a través de entrevista a Núria Peiris, una de las responsables del Instituto Amatller de Arte Hispánico.

3. Ver: www.fototeca.us.es

4. Estudiado en C. Plou (2013a).

Así pues, la división responde a dos concepciones de la obra fotográfica: en un primer momento, desde la llegada de la fotografía a Japón[5] hasta un momento del periodo Showa (1926-1989) que arbitrariamente fijamos en la Segunda Guerra Mundial, la fotografía era concebida como un objeto cotidiano, un producto cuyo valor estético y documental estaba supeditado a las posibilidades comerciales, reproducido a gran escala, de manera casi industrial. Estas fotografías presentan numerosos soportes, formatos y técnicas: albúminas y otras clases de positivos fotográficos, tarjetas postales, tarjetas estereoscópicas, etc.

Por otro lado, la fotografía contemporánea recibe un carácter y consideración de obra de arte, pese a la posibilidad de reproducción múltiple.

Debe matizarse que esta concepción responde al momento de realización de las fotografías, puesto que en la actualidad, han sido (o están siendo, ya que el proceso presenta desigualdades) equiparadas a obras de arte en su adquisición, conservación, alcance y mercado. Sin embargo, la mentalidad que se tenía y tiene de la obra fotográfica en su momento de realización y comercialización original resulta trascendental para explicar los distintos fenómenos que se producen dentro del coleccionismo.

4.1. Fotografía antigua, o la fotografía como objeto cotidiano

La fotografía antigua japonesa (mayoritariamente perteneciente al periodo Meiji, aunque también hay obras posteriores) es la que tiene una mayor presencia cuantitativa en las colecciones institucionales españolas. De los centros anteriormente listados, son 13 los que poseen fotografía antigua, ascendiendo hasta las 1857 fotografías, lo que supone un 98% del total de obra fotográfica coleccionada en España. Puede encontrarse, entre las obras de este apartado, una riqueza de formatos y tipologías que contribuyen a esclarecer la función que cumplían las fotografías japonesas en la sociedad de su época.

La más importante de estas tipologías es la fotografía *souvenir*. Este nombre hace alusión a la fotografía, eminentemente del periodo Meiji, realizada en Japón por fotógrafos japoneses u occidentales afincados en el país, que se comercializaba en los estudios fotográficos, destinada a un público mayoritariamente occidental, compuesto por diplomáticos, comerciantes o viajeros europeos y americanos que por trabajo o por ocio visitaban el país, y las adquirían como recuerdo y evocación de sus viajes. Estas fotografías son las más numerosas y mayoritariamente aparecen coloreadas, para hacerlas más atractivas al comprador.

5. La llegada de la fotografía a Japón se produjo en los albores de la era Meiji. Las primeras cámaras fotográficas llegaron al país en las postrimerías del periodo Edo (1603-1868), concretamente en la década de 1840, aunque por diversos motivos no fueron aparatos operativos. La expedición del Comodoro Perry de 1853, en la que iba como documentalista el fotógrafo Eliphalet Brown Jr., supuso la primera experiencia fotográfica real en territorio japonés (de la que solo se conservan grabados tomados a partir de los daguerrotipos originales, destruidos en un incendio en 1856). A finales de la década de 1850, de la mano de los incipientes contactos con los Occidentales inaugurados por Perry, se introdujo en Japón una serie de avances que permitieron el asentamiento de la técnica fotográfica. Puede considerarse que la fotografía está plenamente asentada en el país nipón en la década de 1880 (Plou; 2013:23-24).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Un segundo grupo, de menor presencia cuantitativa pero también de gran interés, son las vistas estereoscópicas. Una fotografía estereoscópica se compone de dos imágenes tomadas desde puntos de vista ligeramente separados entre sí y montadas sobre una tarjeta, para que al contemplarlas a través de un visor se cree un efecto de tridimensionalidad. Fueron muy populares durante la segunda mitad del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, asociadas a la burguesía como un elemento de ocio doméstico. Estos denominados *viajes de salón* eran producidos por empresas editoras con sede en Estados Unidos o en Europa. Para el caso de las vistas estereoscópicas de tema japonés, estas empresas recurrían a la contratación de fotógrafos occidentales que realizaban las fotografías por encargo, o bien trabajaban en colaboración con fotógrafos nipones, adquiriendo obras de sus catálogos.

La tercera gran tipología está constituida por las tarjetas postales, popularizadas a comienzos del XX. Son postales destinadas a un público occidental, e incluso ocasionalmente producidas por estudios fotográficos europeos.

Dejando de lado las tipologías, todas las fotografías de este apartado comparten una serie de temáticas que ponen de manifiesto el interés que Japón suscitaba en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX: por un lado, la proyección de una imagen del Japón más tradicional, a través de paisajes, monumentos y escenas costumbristas construidas premeditadamente para provocar la evocación, y por otro lado, la modernización (entendida como adopción de los patrones culturales occidentales) que se produjo en Japón durante la Era Meiji.

Por último, se ha decidido incluir una mención a un fenómeno cuanto menos curioso, la presencia de fotografías que documentan las relaciones entre España y Japón durante las primeras décadas del siglo XX hasta la Guerra Civil española (1936-1939).

Todas estas fotografías, con independencia de su cronología, responden a una casuística similar que ha hecho que se considere oportuno agruparlas y etiquetarlas como “objetos cotidianos”. Fueron adquiridas o tomadas por personajes, generalmente de la alta burguesía o de la nobleza de finales del XIX y principios del XX, algunas veces conocidos (Jesús Teodoro y Juan Galé en el caso de las fotografías del Museo del Pueblo de Asturias, Enrique de Otal y Ric en el caso de las pertenecientes al Archivo de los Barones de Valdeolivos), otras anónimos, impulsados por motivaciones tan dispares como la curiosidad, la nostalgia o incluso el interés comercial. Con el paso del tiempo, estas colecciones que una vez fueron particulares han ido pasando, por herencia, compra o cesión, por diferentes manos, hasta finalmente llegar a las instituciones que hoy en día las custodian, generalmente Archivos o Museos.

Todos estos factores anteriormente citados ponen de manifiesto la concepción de la fotografía como un objeto cotidiano. De un modo similar al que puede ocurrir hoy en día, pero limitado a los sectores más pudientes de la sociedad, la fotografía era un testimonio de una realidad que podía ser la propia (recuerdos de viajes realizados o fotografías del entorno) o una realidad ajena, evocadora, didáctica, exótica… Quien podía permitírselo (sobre todo en décadas algo más avanzadas) llevaba su propia cámara para inmortalizar sus experiencias. Aquellos que no poseían aparatos, adquirían

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

los repertorios que los estudios fotográficos locales ponían cómodamente a su disposición. Si no se deseaba viajar, también era posible conseguir vistas estereoscópicas que trasladaban al espectador al escenario deseado sin moverse del salón de su casa. Esta dimensión cercana de la fotografía (una vertiente que ha pervivido, con la evolución lógica, hasta el momento presente) explica que en la mayoría de los casos se hayan localizado lotes relativamente voluminosos de fotografías: en centros como el Fondo Fotográfico de Navarra o el Museo del Cine de Gerona se han podido encontrar álbumes completos (de 24 y pequeño tamaño en el primer caso, más humilde, y de gran formato, 100 láminas y mayor opulencia en el segundo), y en otras ocasiones se han hallado lotes que, pese a carecer de encuadernación, evidencian la pertenencia a un mismo conjunto (a modo de ejemplo, las 138 fotografías encontradas en el Centro Excursionista de Cataluña, pese a que mayoritariamente se presentan sueltas o con encuadernaciones caseras, mantienen un formato unitario que no deja lugar a dudas de que se trata de una colección unitaria).

Antes de finalizar este apartado, es necesario incluir una elogiosa mención al Museo de Arte Oriental de Valladolid. Desde temprana fecha, este museo valoró la fotografía antigua japonesa como producción artística, siendo pionero en España en mostrar esta concepción. Como consecuencia, dentro de la política de adquisiciones del Museo se ha tenido siempre muy presente la fotografía Meiji, buscando ampliar su colección. Esta labor ha sido notable, ya que desde la fecha de publicación del catálogo en 2001 hasta el momento presente, es decir, en poco más de una década, ha casi duplicado sus fondos: de las 670 obras que se estudiaron y reprodujeron en el catálogo se ha pasado a 1081 fotografías.

4.2. Fotografía contemporánea, o la fotografía como objeto artístico

El coleccionismo de fotografía contemporánea es muy diferente y responde a una serie de motivaciones que tienen poco que ver con las que se han expuesto anteriormente. El número de centros que custodia obras de fotografía japonesa contemporánea es similar, 11 centros, aunque el volumen de obras es sensiblemente inferior, sumando un total de 35 piezas.[6]

La naturaleza de estos centros es muy diferente de la de aquellos que custodian fotografía antigua: se trata de centros especializados vinculados al arte contemporáneo, ya sean museos, fundaciones o centros de arte.

Este coleccionismo no está condicionado por el origen japonés de los fotógrafos, o por la imagen de Japón que pudiera percibirse en las fotografías, sino que se rige por el prestigio de los autores en el panorama internacional, dentro de un mercado artístico más globalizado.

6. La práctica totalidad de la información a continuación expuesta se basa en el brillante trabajo de Laura Clavería (2014), cristalizado en el artículo previamente citado. Se ha tomado este artículo como punto de partida para el contacto con aquellas instituciones poseedoras de fotografías contemporáneas, con el fin de precisar las informaciones, proceso todavía en desarrollo por la falta de respuesta de algunos centros.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Puede apreciarse, a tenor de la relación de centros y obras, que desde los circuitos del arte contemporáneo existe un interés y una conciencia de buscar la representación de los más prestigiosos fotógrafos, pudiendo decirse que, al menos en su gran mayoría, las 36 fotografías pertenecen a nombres de primera fila de la fotografía contemporánea de origen nipón.

El artista más representado en las colecciones españolas es Hiroshi Sugimoto (1948-). Tras él, pueden encontrarse en menor medida fotografías de otros prestigiosos fotógrafos: Nobuyoshi Araki, Yasumasa Morimura, Miwa Yanagi, Daido Moriyama, Ryuji Miyamoto o Senji Taniuchi están representados con al menos una fotografía en varios de los centros listados, mientras que otros artistas como Masao Yamamoto, Eikoh Hosoe, Shoji Ueda, Katase Kazuo, Kaoru Katayama, Mariko Mori, Shizuka Yokomizu o Mitsuo Miura tienen representación con al menos una obra en uno de los centros mencionados.[7]

5. Conclusiones

La presencia de la fotografía japonesa en España es un mundo que todavía arroja más luces que sombras. Se ha querido hacer aquí una breve síntesis del estado del conocimiento de esta parcela del coleccionismo de arte japonés, estableciendo una relación de museos, centros y otras instituciones que poseen fotografía japonesa, sirviendo como índice aproximativo al panorama existente, panorama que resulta muy disperso y poco centralizado, y en el que la fotografía japonesa, independientemente de su cronología, adopta un rol muy secundario dentro de las colecciones de cada centro. Excepción a esta regla supone el Museo de Arte Oriental de Valladolid, en el que la fotografía supone una parte importante a nivel cuantitativo y cualitativo, causa y consecuencia de la particular atención que ha recibido por parte del propio Museo.

Se ha valorado, además, el estado de la cuestión existente en el momento sobre estudios de fotografía japonesa, discriminando aquellos trabajos referentes a colecciones españolas y obteniendo un corpus reducido de importancia capital a la hora de abordar el estudio.

Atendiendo a los centros localizados, se ha percibido una disyuntiva entre dos casuísticas bien diferenciadas: por un lado, la fotografía antigua, concebida como objeto cotidiano, que ha llegado a museos, archivos y otros centros de una manera casual tras haber tenido una trayectoria vital más o menos azarosa, que en su momento no fue considerada objeto artístico y que en la actualidad empieza a valorarse y reivindicarse como tal; y por otra parte, la fotografía contemporánea, obra de autores en muchos casos de primera fila, adquirida y buscada por el prestigio internacional de sus creadores más que por su identidad japonesa.

7. Laura Clavería (2014) precisa que hay 11 fotografías de Hiroshi Sugimoto, 6 de Nobuyoshi Araki y 5 de Yasumasa Morimura.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La fotografía antigua presenta una gran variedad de formatos y tipologías, convirtiendo al coleccionismo de fotografía antigua japonesa un fenómeno extremadamente complejo en el que intervienen numerosos factores. Pese a esta complejidad, pueden encontrarse lugares comunes en tan heterogéneo campo, siendo uno de los más importantes el contexto social de los coleccionistas primigenios.

La fotografía contemporánea ha sido adquirida principalmente desde centros especializados en arte contemporáneo, buscando una proyección internacional. A nivel nacional, constituye una escasa pero acertada representación de algunos de los grandes fotógrafos japoneses contemporáneos.

Finalmente, este trabajo sienta las bases para proceder al estudio pormenorizado, análisis y catalogación de cada una de las colecciones mencionadas, al tiempo que deja la puerta abierta a la posibilidad de engrosar el listado de centros a través de nuevos descubrimientos.

Bibliografía

ALMAZÁN TOMÁS, David (2011), "Geishas, pagodas y jardines: los álbumes de estampas y albúminas como souvenirs para los viajeros en Japón del siglo XIX". En: *El arte y el viaje.* Madrid, CSIC, pp. 643-658.

ARAGUÁS BIESCAS, Pilar (2006), "La aventura japonesa de Adolfo Farsari en *L'Illustrazione Italiana*". En: *La investigación sobre Asia Pacífico en España: I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*. Granada, Universidad de Granada, pp. 489-496.

BETANCOR MARTEL, Orlando (2011), "Los pioneros de la fotografía en Japón. El arte de Uchida Kuichi". Destiempos, Revista de curiosidad cultural, nº 29, pp. 76-90.

CABREJAS ALMENA, M. Carmen (2009), "Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado Occidental". Anales de Historia del Arte, nº 19, pp. 257-270.

CARRERA CONDE, Ángel (2008), "La mujer en la fotografía antigua japonesa". En: *La mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, pp. 185-198.

CLAVERÍA GARCÍA, Laura (2014), "Las colecciones de arte contemporáneo japonés en España". En: *Coleccionismo y coleccionistas de arte japonés en España.* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, Fundación Japón (en prensa).

DÍAZ FRANCÉS, Maite (2013), "El arquetipo femenino en la Escuela de Yokohama". En: *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa.* Bern (Suiza), Peter Lang Publishing Group, pp. 301-314.

LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier (2012), "Directorio electrónico de instituciones con fondos fotográficos digitalizados". Artigrama, nº 27, pp. 333-357.

OGAWA, Kazumasa (1895), *Some Japanese Flowers*. Tokio, Kelly and Walsh.

PLOU ANODÓN, Carolina:

(2013a). *La fotografía japonesa del periodo Meiji (1868-1912) y su presencia en España: la colección del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

(2013b). "La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912)". En: *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, 15 al 31 de octubre de 2013, Jaén, Revista Códice, pp 389-412.

SAGASTE ABADÍA, Delia (2008), "Fotógrafos japoneses contemporáneos en Photoespaña". En: *La mujer japonesa: realidad y mito.* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, pp. 675-694.

SASTRE DE LA VEGA, Daniel (2008), "Percepciones de la mujer japonesa en la fotografía de Miwa Yanagi". En*: La mujer japonesa: realidad y mito.* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, pp. 695-708.

SIERRA DE LA CALLE, Blas (2001), *Japón. Fotografía s. XIX*. Valladolid, Caja España.

VEGA PINIELLA, Ramón:

(2011), "Albúminas japonesas en el Museo del Pueblo de Asturias", Liño: Revista anual de Historia del Arte, nº 17, pp. 127-137.

(2013), "Japón fotografiado por los Galé. El testimonio perdido de unos viajeros españoles". En: *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa.* Bern (Suiza), Peter Lang Publishing Group, pp 973-986.

(2014), *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente*. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies.

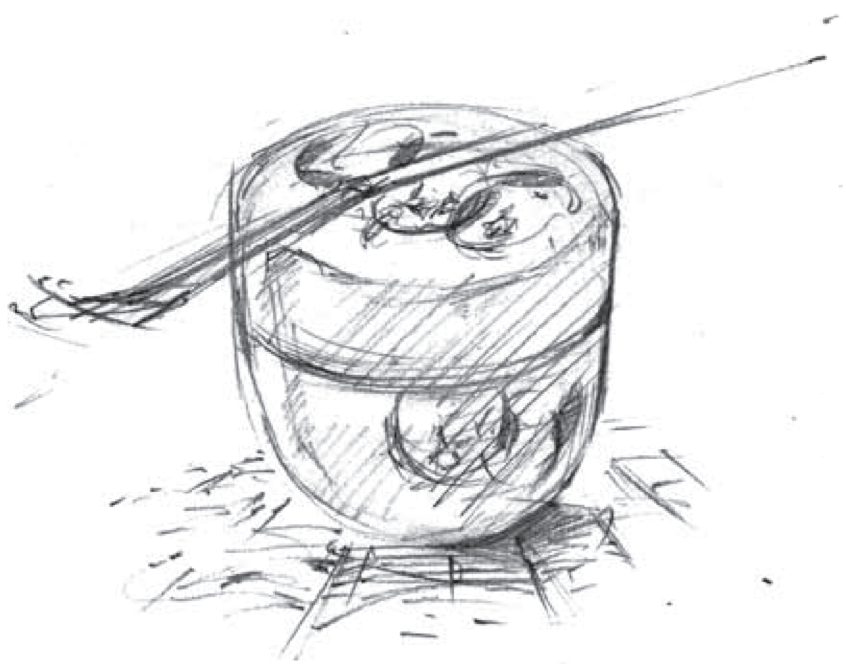
VV.AA. (2004), *Shashin (copia de la verdad). Fotografías de Japón del siglo XIX. El álbum de Benito Francia*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza. En: www.fototeca.us.es [17/03/2014]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Sección 4:

Imágenes del Patrimonio Cultural japonés en *Occidente* (y viceversa)

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Difusión cultural a través del aprendizaje del idioma

Loreto Guerrero Almendros
Instituto de Idiomas. Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: difusión cultural, idiomas, enseñanza.

Resumen: Todos los estudiosos se muestran de acuerdo en que la principal y más necesaria de las estrategias para la difusión de la cultura de un país es, obviamente, el conocimiento de su lengua. Pero en el proceso de adquisición de competencias, los profesores de idiomas, precisamente debido a la finalidad misma de nuestro trabajo, nos movemos en la dirección contraria, es decir, no vemos la lengua como medio para difundir la cultura, sino que el patrimonio cultural es el punto de inicio y el medio más eficaz para adquirir, no "la lengua" en sí, sino las competencias lingüísticas necesarias para la comunicación.

El profesor de idiomas debe estar al tanto de la realidad cultural y debe hacerla llegar a los alumnos, lo que implica un continuo proceso de aprendizaje y renovación. Por tanto en este artículo quiero poner de manifiesto las actividades llevadas a cabo por mi centro, no como "Estrategias de difusión del patrimonio cultural a través de la enseñanza de idiomas", sino como "Estrategias de enseñanza de idiomas a través de la difusión del patrimonio cultural".

Keywords: dissemination of culture, language, education.

Abstract: All the experts agree that the main and more necessary strategy for cultural diffusion of a country is, obviously, the learning of the language of that country. But in the process of acquisition of both professional skills, the language teachers, just because of the learning purpose, we are moving in the opposite direction. We don't see the language as a way to spread culture. Cultural heritage is the start point and the more effective way to acquire, not "the language" itself, but the language skills necessary for communication.

The language teacher should inform himself about the current cultural affairs, and should keep their students informed, that means a continuous learning and renovation process. Therefore, on this paper, I want to reveal the activities carried through my school, not as "strategies of cultural heritage diffusion through language teaching", but as "strategies of language teaching through cultural heritage diffusion".

1. Introducción

Todos los estudiosos se muestran de acuerdo en que la principal y más necesaria herramienta para la difusión de la cultura de un país es, obviamente, el conocimiento de su lengua. Sin la cual corremos el riesgo de movernos en una serie de estereotipos y tópicos, o bien de pretender entender toda una cultura a través de la visión de los medios de comunicación o la traducción de terceras personas.

Por supuesto estamos de acuerdo con esa idea, pero en el proceso de adquisición de ambas competencias, y debido a la propia finalidad de nuestro trabajo, los profesores de idiomas nos movemos en la dirección contraria, es decir, nuestro objetivo no es enseñar una lengua como medio para la difusión cultural, sino que el patrimonio

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

cultural es el punto de partida, el medio y la motivación más eficaz para adquirir, no "la lengua" en sí, sino las competencias lingüísticas necesarias para la comunicación.

Sin la asimilación de dicho patrimonio cultural, el aprendizaje de un idioma es inútil y pierde automáticamente su objetivo. De nada sirve a un alumno saber conjugar perfectamente un verbo irregular si no conoce las normas más elementales de la cortesía en ese país, o en nada le ayudará memorizar una lista interminable de léxico si no es capaz de comprender por qué se utiliza un registro determinado en un momento dado.

Por tanto, para los que nos ocupamos de la maravillosa tarea de acercar otro mundo y otra realidad a la de nuestros alumnos, lo que de verdad ocupa nuestros estudios y la preparación de nuestras clases son las estrategias para la enseñanza de los idiomas a través de la difusión del patrimonio cultural. Esto posibilitará el uso eficaz de la lengua, cuya única finalidad, y es algo que siempre debemos tener presente, será la comunicación y la comprensión de otra cultura.

Gracias a esta premisa, las enseñanzas de idiomas han cambiado sustancialmente en los últimos años. El MCERL (Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas) ha servido no sólo para homogeneizar las enseñanzas y establecer niveles comunes de dominio de una lengua para cualquier país, fomentando así la movilidad estudiantil, sino que ha establecido una acertadísima definición de lo que debe ser el aprendizaje de las lenguas: un aprendizaje de competencias, donde lo que importa no es la memoria de las categorías lingüísticas sino el uso que el hablante hace de ellas. Y este uso está inevitable e íntimamente ligado a la realidad cultural del país.

Para llegar a la completa comprensión y utilización del idioma por tanto debe existir un vasto conocimiento de la cultura que lo rodea. La labor de un profesor de idiomas va más allá de la mera enseñanza lingüística, porque de esa forma estaríamos negándole su propia esencia. El profesor de idiomas no puede ser ajeno a la realidad cultural y debe hacerla llegar a los alumnos, lo que implica un continuo proceso de aprendizaje y renovación. Debe fomentar la transmisión de dichos valores culturales a través de ejemplos y actividades concretas a realizar transversalmente durante el desarrollo de las clases y con ello conseguir un medio vivo de aprendizaje de la lengua, siempre cambiante, como lo es la realidad que describe.

En el Plan de Política Lingüística de la Universidad de Sevilla (Plan PLUS) se recoge la necesidad de *«dotar a la comunidad universitaria y a su entorno social de las competencias plurilingües y pluriculturales imprescindibles para responder con eficacia a los retos de nuestra sociedad y nuestra cada vez mayor diversidad cultural»*.

Consciente de ello la Universidad de Sevilla fomenta todos aquellos eventos culturales que sirvan de apoyo a la consecución de dichos objetivos, tales como el Proyecto Tandem-Learning, los programas de movilidad estudiantil, la oferta cultural del CICUS o numerosas subvenciones para actividades culturales entre otros. Por otro lado, el artículo 7 del Reglamento del IDI que define las funciones del Centro recoge como una de sus principales funciones *«Potenciar y dinamizar, en el ámbito de la Universidad, todas aquellas actividades relacionadas con los idiomas impartidos»*. Y en esto consiste básicamente el trabajo de dirección del centro.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Así en el Instituto de Idiomas nos esforzamos en la creación de ciclos de cine y exposiciones, conferencias y seminarios, encuentros con personajes relevantes de la cultura del país cuya lengua se estudia, acuerdos con otras instituciones en materia de plurilingüismo, proyectos de intercambio lingüístico…etc. Ya concretamente, el Área de Japonés es el mejor ejemplo de esta preocupación por el fomento de la cultura trabajando desde hace años para que la enseñanza del japonés sea algo vivo, práctico y real y respondiendo así, a las exigencias culturales de su alumnado.

Sería interminable citar aquí la extensa lista de actividades organizadas por el Área de Japonés desde su creación en 1988, y destinadas al conocimiento y fomento de la cultura japonesa. Dichas actividades no han dejado sin tocar ningún campo de la cultura. Entre ellas podemos destacar:

a) Jornadas de Cultura japonesa en general y varias dedicadas al manga.

b) Ciclos de conferencias.

c) Intercambios culturales entre alumnos de japonés abiertos incluso a personas ajenas a la comunidad universitaria que tengan interés en el tema.

d) Innumerables talleres de las más variadas disciplinas: *go*, *yukata*, *ikebana*, bonsáis, *origami*, *shogi*, caligrafía japonesa, meditación *Zen*, maquetación, cocina con degustaciones, ceremonia del té, etc.

e) Exposiciones de armaduras, biombos, rollos y *kimonos*, de pósteres de paisajes japoneses, de cerámicas, mobiliario y arquitectura moderna.

f) Exhibición de artes marciales.

g) Coros en japonés.

h) Homenaje a personajes relevantes de la cultura japonesa.

i) Viajes de estudios.

j) Jornadas sobre fiestas típicas de Japón, fábulas japonesas, ciclos de literatura, cine o teatro, conciertos de instrumentos tradicionales japoneses.

k) Incluso se ha organizado un Maratón de Mini Conferencias a cargo de los alumnos de los distintos cursos de japonés, entre otros temas: perlas cultivadas, mitología japonesa, cuentos, cine, teatro, historia, música japonesa moderna.

Todo ello con la colaboración de las distintas facultades y universidades españolas, Embajada de Japón, empresas y entidades relacionadas con la cultura japonesa, restaurantes, gimnasios, asociaciones culturales, tiendas…. La mayoría de estas actividades han sido gratuitas, organizadas tanto en distintas sedes de la Universidad, como del ayuntamiento, casas de la provincia, teatros, diputación provincial, museo arqueológico e incluso en el jardín botánico de Córdoba.

Un punto importante a resaltar, como señala el profesorado de japonés, es que el principio de todas estas actividades estuvo motivado por la inquietud y la iniciativa de los propios estudiantes, que reclamaban un estudio más profundo y un mayor acercamiento a la realidad cultural de un país tan lejano. para abarcar un público más amplio, desde la organización de las primeras actividades, en ningún momento pensaron

limitar la entrada a los propios alumnos del centro sino que se dio toda la publicidad posible a los eventos organizados de forma que cualquier persona que tuviera algún interés en la cultura japonesa pudiera participar, lo que a su vez llevó a un incremento del número de estudiantes del idioma.

A lo largo de estos años también se han hecho varias encuestas entre los participantes a las actividades para mejorar y actualizar el enfoque a los intereses del público, algo que consideramos fundamental para el éxito de las mismas.

Un paso fundamental también para el éxito de esta difusión de la cultura japonesa ha sido la firma del convenio de intercambio con la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio (UEET) que nos ha permitido incluir en las actividades realizadas a estudiantes japoneses. Como no todos los alumnos podían disfrutar del privilegio de viajar hasta un país tan lejano debido a su situación familiar, académica o laboral surgió la idea de realizar clases en tiempo real conectando a través de internet a los estudiantes de español de Japón y los de nuestro centro. Aunque la conexión fue complicada a causa de la diferencia horaria, la participación fue numerosa.

Fruto asimismo de este esfuerzo del Área de Japonés ha sido la concesión de prestigiosas becas a sus alumnos, entre ellas, la beca del Ministerio de Educación y Ciencia (Japón), Beca para Investigadores o el Programa para estudiantes notables de la Japan Foundation (Japón), Beca de Bancaja, de la Editorial Kodansha (Japón) o de la Fundación CANON.

Pero uno de los mayores orgullos para nuestro centro, es la creación por parte de los alumnos de Japonés del propio Instituto de Idiomas de la *Asociación para la Difusión y el Estudio de la Cultura Japonesa en Andalucía (ADEC JAP-AN)* que hoy día mantiene una ardua labor de difusión cultural, en la mayoría de los casos en colaboración con el centro.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Doña María Guadalupe de Lancaster, duquesa de Aveiro, y su devoción a los mártires del Japón

Manuel Antonio Ramos Suárez
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Guadalupe de Lancaster, mártires, reliquias, libros, grabados.

Resumen: A partir del Renacimiento, los nobles, en su afán por emular a los reyes, acumularon bienes, objetos artísticos, preciosidades, objetos raros y exóticos. Ese gusto por lo desconocido atrajo a doña Guadalupe de Lancaster (1630-1715) duquesa de Aveiro, mujer del Barroco formada en una cultura renacentista, amante de las bellas artes y conocedora de varios idiomas, llegando a poseer una biblioteca de más de cuatro mil volúmenes donde se recogía gran parte del saber de su época.

Tras seguir las distintas campañas misionales de jesuitas y franciscanos en América, Asia e interesarse especialmente por lo sucedido en Japón, pudo atesorar numerosas reliquias y libros devocionales del culto a los mártires del Japón gracias a sus relaciones e influencias personales. Muchos fueron donados al colegio jesuítico de la Encarnación de Marchena (Sevilla), así como al convento de la Purísima Concepción de la misma localidad.

Los avatares históricos permitieron que esas reliquias de los mártires del Japón volvieran de nuevo al país del martirio para exponerse a mediados del siglo XX en el Museo de los 26 mártires en la ciudad de Nagasaki.

Se trata, por tanto, de un estudio donde se refleja una muestra de ese patrimonio de ida y vuelta que traspasó fronteras uniendo Oriente y Occidente.

Keywords: Guadalupe de Lancaster, martyrs, relics, books, engraving.

Abstract: From the Renaissance, the nobility, anxious to emulate the kings, gathered goods, artistic objects, beautiful things, odd and exotic objects. This taste for the unknown attracted Ms Guadalupe de Lancaster (1630-1715), duchess of Aveiro, women of the baroque, trained in a Renaissance culture, passionately fond of fine arts and expert in several languages, owning a library with more than four thousands volumes collecting most of the knowledge of her time.

After following different missionary campaigns from Jesuits and Franciscans in America and Asia and being especially interested in what happened in Japan, she was able to hoard lost of relics and religious books about the cult of the martyrs from Japan, thanks to her contacts and influential friends. Most of them were donated to the Jesuitical school of the Incarnation in Marchena (Seville), as well as to the convent of the Virgin Conception in the same town.

The historical changes allowed those relics from the martyrs from Japan to come back to the country of the martyrdom to become shown in the middle of the XX century in the Museum of the 26 martyrs in the city of Nagasaki.

Thus, this study shows a sample of that round trip heritage that transcended frontiers linking the East and the West.

A mediados del siglo XVI, y más concretamente en el año 1549, san Francisco Javier llegó a Japón con la esperanza de evangelizar las islas. Allí se instalaron posteriormente las comunidades de jesuitas, dominicos, agustinos y franciscanos. En un principio, el gobierno imperial apoyó la misión católica con la intención de reducir el

poder de los monjes budistas e iniciar las relaciones comerciales con España y Portugal. Sin embargo, tras lo ocurrido en Filipinas, el catolicismo empezó a considerarse una amenaza y se comenzó a perseguir a los cristianos hasta martirizarlos. En el año 1587 se decretó un edicto por el emperador Hideyoshi, aunque no se cumplió estrictamente. Con motivo de la llegada de un galeón español se desencadenaron los acontecimientos que provocaron el suplicio y el martirio de un buen número de misioneros. Así el 5 de febrero de 1597, Taycosama mandó crucificar a seis religiosos franciscanos, tres jesuitas y a otros cristianos japoneses en Nagasaki (cfr. Rongier, Abelardo Díaz; 1862:9 y ss.). En el año 1627 los mártires del Japón fueron beatificados y elevados a los altares por el papa Urbano VIII. Al martirio de esos primeros religiosos sucedieron otros martirios también en Japón durante las primeras décadas del siglo XVII.

En todos los colegios de la Compañía de Jesús se celebraron con toda solemnidad la beatificación de los mártires del Japón. Así sucedió en ciudades como Málaga[1] o en localidades de menor población, caso de Carmona[2]. Para el caso de la villa de Marchena, cabeza de los estados ducales de Arcos, según se recoge en la crónica del colegio jesuítico de la Encarnación, fundado por los duques de Arcos, la celebración se hizo en el año 1628. Para ello

> «*aderezóse el altar mayor, adonde se pusieron los cuadros de los santos con majestad. Hubo tres días de celebridad con sus vísperas y sermón continuado. Las noches hubo variedad de fuegos en la torre. La primera fiesta corrió por cuenta del colegio. Predicó el padre Francisco de Silva. La segunda por el clero, predicó el padre José Vallejo; la tercera, por la villa, predicó el padre Luis de Tero.*
>
> *Hubo un paseo de estudiantes de nuestras escuelas. Llevaba el estandarte guión don Diego de Córdoba Ponce de León, a quien precedía la Fama con una trompeta de tres cañones, en un caballo bien aderezado con gualdrapa, vestida de blanco, con las insignias de su velocidad. Seguían después buen número de estudiantes, unos en hábito clerical, otros, galanes en buenos y ricamente enjaezados caballos. Caminaban después de los estudiantes dos carros triunfales: en el uno iba la Compañía, Nuestro Padre san Ignacio, San Javier y los tres santos mártires con palmas en las manos en señal de su victoria; en el otro aderezado a las mil maravillas quien que remataba la fiesta, iba la Iglesia Católica, el Sumo Pontífice con su tiara// aderezada de oro, riquísima. Acompañábanle cardenales adornados y vestidos con propiedad.*
>
> *El día siguiente se hizo un paseo ridículo, a manera de mojiganga, sacando cada uno su disfraz capaz de divertir la gente, que atropas corría por el lugar. El último día en nuestra calle la villa hizo demostración de su afecto y piedad en una carrera pública y toros con cuerda y otros entretenimientos»* (Lozano Navarro; 2002:251).

Con motivo de la beatificación primero, y posterior canonización de algún santo o mártir, la Iglesia universal establecía una iconografía propia que definía cómo se iba a representar ese santo en todo el orbe. Por tanto, empezaban a proliferar las estampas o

1. Así sucedió en el colegio de san Sebastián de la ciudad de Málaga. Para conocer lo acontecido, véase Soto Artuñedo (2003).
2. Se ha conservado una crónica sobre los festejos realizados en la localidad. Véase Méndez Rodríguez (2006).

libros donde se recogía la imagen de los santos o sus martirios y que con posterioridad servían para hacer pinturas o esculturas que se colocarían en los altares de los templos para veneración de los fieles. De esa forma se dotó al templo jesuítico de Marchena de una pintura donde se representaba a los nuevos mártires jesuitas de Japón. La pintura de gran formato (3,50 x 2,50 mts.) estuvo situada en la primera capilla del lado del evangelio. Representa a Cristo crucificado con la forma *serpentinatta* propia del manierismo. Bajo sus brazos aparece san Francisco Javier con un lábaro en la mano con el escudo de la Compañía de Jesús y san Pablo Miki, ambos de medio cuerpo. En la misma posición y en la parte baja del lienzo aparecen san Juan de Goto y san Diego Quisai atravesados por unas lanzas, los dos con los brazos abiertos dirigen su mirada a Cristo. De ese modo se crea una composición simétrica que tiene como eje la cruz de Cristo y se colocan los santos a ambos lados con las filacterias de sus nombres. El lienzo ha sido atribuido a Juan de Roelas (vid. García Gutiérrez; 1998:49), si bien su beatificación se celebró dos años después del fallecimiento del pintor. La pintura se encuentra muy deteriorada y necesita una pronta restauración (cfr. Ramos Suárez; 2008 I:61).

Una de las mujeres que más se preocupó por la propagación del cristianismo en esas islas, así como en China, Filipinas o Iberoamérica fue María Guadalupe de Lancaster y Cárdenas. Hija de Jorge de Lancaster, duque de Aveiro y de Ana María de Cárdenas, duquesa de Maqueda, nacida en Azeitao (Portugal) en enero de 1630. Su hermano, el IV duque de Aveiro, había tomado partido por el rey español Felipe IV tras la sublevación del año 1640, pasó a España y su casa y bienes fueron confiscados por la corona portuguesa en el año 1663. Eso hizo que su tío don Pedro de Lancaster adquiriese el título de V duque de Aveiro. A su fallecimiento en el año 1673, María Guadalupe comenzó a reclamar el título de duquesa de Aveiro que le fue concedido en el año 1679.

Ella se había establecido en la corte española acompañada de su madre en el año 1660. Años más tarde, concretamente en el año 1665 se casó con Manuel Ponce de León, VI duque de Arcos. De su matrimonio nacieron tres hijos, Joaquín (año 1666), Gabriel (año 1667) e Isabel. Todos los hijos del enlace tuvieron títulos nobiliarios, el primero obtuvo el título de VII duque de Arcos, el segundo adquirió el titulo de duque de Baños y Aveiro y la tercera se casó con el duque de Alba.

La duquesa falleció en olor de santidad, en su casa de la calle del Arenal en Madrid, el día 9 de febrero de 1715 a los 85 años de edad. Fue sepultada en el monasterio de Guadalupe en una cripta situada bajo la virgen titular del mismo. Posteriormente los religiosos jerónimos reconstruyeron un túmulo con mármoles embutidos, que existe aún[3].

Se conservan abundantes testimonios de sus contemporáneos que acreditan el gran nivel cultural que tuvo la duquesa (vid. Barbeito Carneiro; 2003:222). Parte de esa cultura la fue conociendo gracias a la extensa biblioteca que poseyó conformada con más de 4.300 libros que reunía lo más granado del saber de la época[4]. A ello hay

3. Para conocer más aspectos de su vida puede consultarse Velo Nieto (1953).

4. Véase Moura Sobral (2009:67-68). Algunos aspectos relacionados con la biblioteca de la duquesa han sido estudiados de forma general por Maillard Álvarez (2011). Sobre su pérdida y dispersión véase Ramos Suárez (1999:111-113), (2008 II:77,216,293), y sobre los libros ilustrados cfr. Moura Sobral (2011), (2012).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que unir su amor por las bellas artes que también practicó, concretamente la pintura o su labor como coleccionista y mecenas de las artes.

Cuando a España y a Portugal les fue más dificultoso financiar las numerosas misiones para llevar la fe a estos territorios[5], los misioneros acudieron a la duquesa para obtener recursos económicos. Sus aportaciones permitieron el envío de religiosos, la edificación y mantenimiento de seminarios y templos, y el patrocinio y publicación de obras eruditas de distinta temática. Tanta fue la implicación de la duquesa que llegó a ser conocida como la *"Madre de las Misiones"*[6]. Era asidua la correspondencia entre la duquesa y numerosos frailes de las distintas órdenes religiosas que iban de misioneros a los distintos lugares del mundo y más concretamente a América y a Oriente, sobre todo en aquellos lugares donde era más dificultoso cuando no imposible evangelizar, caso de Japón. Entre los muchos misioneros estaban el padre Juan Costa S.J, el padre Eusebio Francisco Kino S.J., Álvaro de Benavente OESA, Daniel D´Arello OFM., entre otros, o el padre Antonio Tomás, jesuita belga enviado a Portugal y que desde el año 1678 solicitaba la aprobación del Vaticano para intentar llegar a Japón y restaurar allí las misiones (vid. Burrus; 1964:33-41).

De esa tarea también se hicieron eco numerosos escritores tras su fallecimiento. Es el caso de Antonio de Zamora, gentilhombre de la casa real y oficial de la secretaría de Indias, quien poéticamente dijo: «*Hidropica de dar almas al Cielo/ Embió la Fee a las Islas más remotas;/ Y aun con beber la conversión de tantas,/Ardió en la sed de que se salven todas*» (1715?:6).

O el Padre José Butrón de la Compañía de Jesús, quien en un romance heroico dedicado a la duquesa tras su fallecimiento decía:

> «*Llorale el Peregrino, que a sus Aras,/ Llegó desde el Japón, desde la China,/ Desde donde aun no supo desde donde,/ Al irle a hazer informe de su Clima./…/ Después la llorará yerto el Oriente,/ A quien con Misioneros asistía,/ Haciendo que en la cuna de la Aurora/ Amaneciese claridad distinta./ Que hará la Asia quando oyga por sus Golfos/ Sonar la Trompa, que el fracaso intima/ De que la que ilustró allá el Evangelio/ Queda a la sombra de Atropos rendida?*» (1715?:7-8).

Incluso en México, la poetisa sor Juana Inés de la Cruz había escuchado el interés de la duquesa por evangelizar y expandir la fe católica a todo Oriente y el Nuevo mundo diciendo: «*… los Padres/ Misioneros que pregonan/ vuestras cristianas piedades,/ publicando como sois/ quien con celo infatigable/ solicita que los triunfos/ de nuestra fe se dilaten*» (1994:147).

Esta devoción vital a los mártires del Japón se acentuó más en los últimos días de su muerte, tal como se recoge en la crónica escrita con motivo de la enfermedad, muerte y entierro de la duquesa. Conversando con algunos padres jesuitas días antes de su muerte y más concretamente el día 4 de febrero, la duquesa recordaba la fiesta de los mártires y

5. Para conocer la historiografía y fuentes sobre las misiones católicas en Japón, véase Arimura (2011).
6. Vid. Burrus (1964:21-22). Sobre la curiosidad despertada en la duquesa por lo relacionado con el *"descubrimiento"* de China, cfr. Díaz Esteban (2007).

pedía al jesuita su intercesión, refiriéndose a ellos de esta forma: «*mis Santos Martyres de el Japón, mis especiales Abogados, se ha declarado el peligro. Pídale V.P. a Dios me de entera conformidad con sus determinaciones y veneremos su providencia*»[7]. La duquesa también pidió a los padres Alonso Portillo y Alonso de Muñiz que la encomendara a Dios y que fuese «*a la capilla de mis Santos Martyres del Japón para hacerles por mi una visita, que he deseado toda mi vida serles muy devota*» (Ibíd. 1715:7-8).

Así mismo, en su testamento cerrado tras un largo listado de santos y devociones particulares, concluye encomendándose a «*todos los Mártires del Japón, pidiendo y deseando me sean abogados para la gracia final y hora de la muerte en qualquier hora del dia que fallezca, entregándoles mi alma para que la presenten a Dios su criador y redemptor y para honra y gloria suya ordeno esta mi voluntad*»[8].

A lo largo de sus días alimentaba esa devoción leyendo algunos libros que narraban la vida y martirio de los religiosos, hasta el punto de ser el único objeto que transportase en sus viajes. Así se dice:

> «*De este cordial afecto y especial devoción con que su Exc. Venerava a tan esclarecidos Martyres, pudieran referirse muchas y especiales expresiones, pero baste decir que el libro de su admirable vida y penoso martyrio apenas le dexava de las manos, siendo tan especial la estimación en que le tenía, que aun quando resolvió su Exc. hazer viage el año de mil setecientos y seis por unos pocos días a su Villa de Torrijos, solo esta alhaja, para su Exc. la más apreciable, la llevó en sus manos sin querer fiarla a otras, y lo mismo hizo quando se restituyó a su casa de esta Corte, no queriendo aun por tan pocos días, privarse de su frequente lección, por hallar en ella su fervoroso espíritu especiales motivos con que adelantar sus ansias de ver promulgada nuestra Santa Fe en las tierras del Japón, regadas con tan preciosa Sangre, y cultivadas con tan penosos afanes*» (cfr. *Breve noticia de la enfermedad […]*; 1715:5).

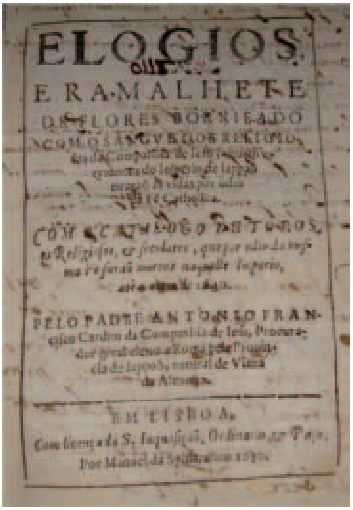
Debe tratarse del libro escrito en portugués por Antonio Francisco de Cardim S.J., titulado *Elogios e ramalhete de flores borrifado com o sangue dos religiosos da Companhia de Jesú […]* y editado en la capital portuguesa en el año 1650 (figura 1). El libro es un homenaje a los mártires del Japón, describe el martirio de cada uno de los religiosos y recoge un grabado con el momento mencionado (figura 2, 3). El libro contiene un plano de Japón donde se señala con una cruz cada uno de los lugares donde se produjo un martirio (figura 4). Este libro se conserva entre los que existen en el convento de clarisas de la Purísima Concepción de la localidad de Marchena y que debió pasar a él desde el convento franciscano de santa Eulalia (vid. Ramos Suárez; 1999:111-113). Lo más significativo es que está glosado por numerosos escritos o apuntes que la propia duquesa escribió de su puño y letra. De igual forma, se conserva el libro *Relación verdadera y breve de la persecución y martirios que padecieron por*

7. Cfr. *Breve noticia de la enfermedad, muerte y entierro de la Excelentísima Señora Duquesa de Aveyro, y Maqueda, mi señora Doña María de Guadalupe, Lancaster, y Cárdenas,* […] (1715:6). En adelante se citará como: *Breve noticia de la enfermedad* […].

8. Véase Archivo de protocolos notariales de Madrid. Protoc. 11574. f. 381r. Testamento fechado el 25 de octubre de 1714 ante Juan Mazón de Benavides.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

la confesión de nuestra S. Fe Cathólica en Japón […]. Desde el año 1615 hasta el de 1624, escrito por fray Diego de san Francisco, publicado en Manila en el año 1625 (figura 5). Otra de las obras que leyó la duquesa es el *Martyrio de los santos protomartyres del Iapon San Pedro Bautista y cinco compañeros suyos, religiosos descalços franciscos, y diez y siete Iapones sus domésticos, y coadjutores en la predicación del santo Evangelio; y tres Religiosos de la Compañía de Jesús*, por fray Juan de santa María, impreso en Madrid en el año 1628[9] (figura 6).


ELOGIOS
E RAMALHETE
EM LISBOA.



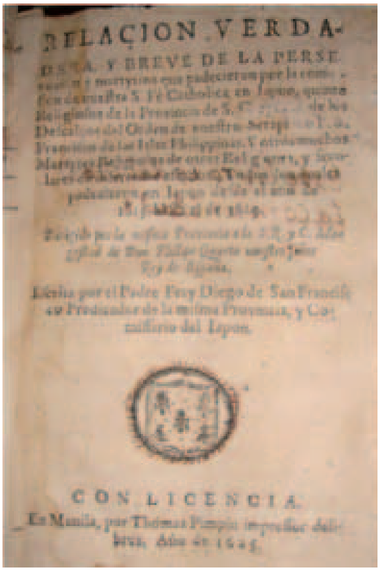
Figuras 1 y 2: Izquierda, Antonio Francisco de Cardim: Frontis del libro ***Elogios e ramalhetes de*** […], Marchena (Sevilla), Convento de la Purísima Concepción, 1650. Derecha, P. Miotte: Grabado del martirio de san Francisco Javier, libro cit.





Figuras 3 y 4: Izquierda, grabado del martirio de san Pablo Miki, libro cit. Arriba, grabado del plano de Japón, libro cit.

9. Los libros que se refieren se encuentran en el inventario de la biblioteca de la duquesa, vid. Archivo histórico nacional. Secc. Nobleza. Osuna. Leg. 173, doc. 23.



VERDA-
Y BREVE DE LA PERSE
CON LICENCIA.



MARTYRIO
DE LOS SANTOS
PROTOMARTYRES
DEL IAPON SAN PEDRO
CON PRIVILEGIO

Figuras 5 y 6: Izquierda, Diego de san Francisco: Frontis del libro *Relación verdadera y breve* […], Marchena (Sevilla), Convento de la Purísima Concepción, 1625. Derecha, Juan de santa María: Frontis del libro *Martyrio de los santos protomartyres* […], Marchena (Sevilla), Convento de la Purísima Concepción, 1628.

También se sabe que iba a publicar un poema dedicado a recordar y difundir el martirio de los religiosos japoneses, si bien enfermó y falleció sin poderlo llevar a término. Así se recoge: «*Y aun tenía resuelto, por estender más la devoción de tan esclarecidos Martyres, el que se diese a la Prensa en verso heroico su esclarecido martyrio; pero quiso Dios antes de esta execución llevarla al Cielo (como lo esperamos de su piedad) a que recibiese el premio de tan piadosos deseos*» (vid. *Breve noticia de la enfermedad […]*; 1715:4).

Todo ese interés por la cultura, las bellas artes y el coleccionismo, unido al conocimiento que tenía de los religiosos que participaban en las campañas misionales que patrocinaba, le permitió solicitar y conservar numerosas reliquias y objetos relacionados con los martirios acontecidos. Muchas de esas reliquias fueron donadas al colegio jesuítico de la Encarnación de la localidad de Marchena. Así se deduce de los inventarios realizados con motivo de la expulsión de los jesuitas. Según un documento, éstas se custodiaban en el aposento rectoral[10]. Después de la expulsión pasaron a la parroquia de san Juan, donde se guardaron en una alacena que se hizo en la sacristía en el año 1778, y posteriormente volvieron al antiguo templo del colegio de la Encarnación, hoy colegio de santa Isabel. En la década de los años sesenta del siglo XX parte de las mismas pasaron al Museo de los 26 mártires del Japón en Nagasaki donde aún se con-

10. Se trata de un manuscrito mecanografiado que se conserva en el archivo de la parroquia de san Sebastián de Marchena (Sevilla).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

servan[11], manteniéndose algunas en el mismo colegio[12]. Entre las reliquias conservadas estaban el bonete de san Francisco Javier donado por la duquesa de Aveiro, que posteriormente fue entregado al colegio por la duquesa Ana Spínola de La Cerda (figura 7).

Otra de las reliquias es una arqueta o baúl pequeño decorado con escamas de nácar blanco con bocallave y aldabas de plata sobredorada que guardaba la sotana con que fue martirizado el padre Diego Luis de san Vitores junto a una carta firmada por la propia duquesa de Aveiro y otros papeles. El baúl aún se conserva en el colegio de santa Isabel y la sotana está en el museo de los mártires del Japón.

También se conservaba una carta del padre Marcelo F. Mastrili, mártir del Japón, ocho cartas y documentos del padre Diego Luis de san Vitores, junto a un sombrero del padre Antonio Tomás, hoy en el mencionado museo (figura 8).





Figuras 7 y 8: Izquierda, bonete de san Francisco Javier, Nagasaki, Museo de los 26 mártires. Derecha, sombrero del padre Antonio Tomás, Nagasaki, Museo de los 26 mártires.

En el museo también se conserva una camisa manchada de sangre del padre Raimundo Arjó, misionero de China, que estaba guardada en un cofre o arqueta *nambam* con embutidos de nácar que se quedó en el colegio de Marchena. La arqueta lacada de forma rectangular y tapa curva posee decoración naturalista a base de ramas de pequeñas hojas de color marrón y flores blancas. Es semejante a otra arqueta, aunque con motivos florales más grandes, existente en el monasterio de santa María de Jesús de Sevilla. Otra de las reliquias donadas al colegio es una escribanía del padre Arjó con cuatro pinceles o plumas, con cartas de donación del duque de Arcos y documentos

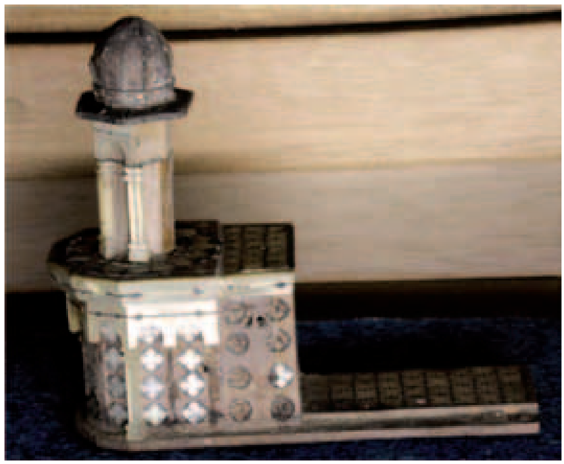
11. Algunas monjas del colegio recuerdan que estas reliquias fueron entregadas a los jesuitas a cambio de adecentar la solería del templo. Agradecemos al padre Renzo di Luca, jesuita director del museo, su estimable colaboración.

12. Vid. Ramos Suárez (2008 I:70-71, 74-75). Algunas de estas piezas aparecen fotografiadas en este libro.

con caracteres chinos que los religiosos entregaron a la duquesa de Aveiro, quien los hizo llegar al colegio jesuítico.

También se conserva en el museo japonés una arquita de madera pintada de color azul con una lámina de metal dorado donde está pintada la santísima Trinidad, san Miguel y otros ángeles. En otro de sus frentes y en campo azul se representan los martirios y tormentos que sufrieron los mártires y el texto «*Totus cadet hostia Japón*». La caja se formó con unas tablas recogidas de un barco que llegó a Macao en septiembre de 1685.

En el mencionado museo de Nagasaki y provenientes de Marchena también se exponen un relicario de plata en forma octogonal con una reliquia de san Francisco de Borja (figura 9), un listado de santos en kanji y latín, así como una maqueta o modelo de iglesia indo-portuguesa (figura 10).

Figuras 9 y 10: Izquierda, relicario de san Francisco de Borja, Nagasaki, Museo de los 26 mártires. Derecha, maqueta de iglesia indo-portuguesa, Nagasaki, Museo de los 26 mártires.

Otra de las reliquias conservadas era un cajón cuadrado de cedro con una copia en chino del edicto dado por el emperador para la predicación del evangelio en ese país, junto a una certificación del padre Mateo de Couros provincial de la Compañía en Japón y China certificando el número de cristianos perseguidos junto a una carta de la duquesa María Guadalupe. Había otro documento donde estaba dibujada la cárcel de Omura en Nagasaki pegado a un tafetán carmesí con la firma de la duquesa de Aveiro y que no han llegado hasta nosotros.

Libros hagiográficos, objetos exóticos o arquetas con sello oriental y reliquias de los religiosos mártires del Japón, recogidos, estudiados, coleccionados y venerados por Guadalupe de Lancaster, duquesa de Aveiro y Arcos, mujer, noble, culta y *"madre de las misiones"* que tras su muerte pasaron a decorar y formar parte del vasto patrimonio de sus fundaciones, patrimonio de ida y vuelta que traspasó fronteras uniendo a Oriente y Occidente.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

ARIMURA, Rie (2011), "Las misiones católicas en Japón (1549-1639): análisis de las fuentes y tendencias historiográficas". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, nº 98, pp. 55-106.

BARBEITO CARNEIRO, María Isabel (2003), "Mujeres peninsulares entre Portugal y España", PENÍNSULA. REVISTA DE ESTUDOS IBÉRICOS, Universidade do Porto, nº 0, pp. 209-224.

Breve noticia de la enfermedad, muerte y entierro de la Excelentísima Señora Duquesa de Aveyro, y Maqueda, mi señora Doña María de Guadalupe, Lancaster, y Cárdenas, […] (1715) Madrid.

BURRUS, Ernest J. (1964), *Kino escribe a la Duquesa. Correspondencia del P. Eusebio Francisco Kino con la Duquesa de Aveiro y otros documentos*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.

BUTRÓN Y MÚXICA, Joseph (1715?), *A la muerte de la excma. Señora doña María de Lancaster y Cardenas que por su devoción quiso llamarse de Guadalupe, Duquesa de Aveyro y Maqueda.* s.l.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1994), *Obras Selectas.* Caracas, Biblioteca Ayacucho.

DÍAZ ESTEBAN, Fernando (2007), "Una mujer orientalista del siglo XVII: la duquesa de Aveiro", BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, Madrid, tomo 204, nº 2, pp. 199-220.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (1998), *San Francisco Javier en el Arte de España y Japón*. Sevilla, Guadalquivir.

LOZANO NAVARRO, Julián José (2002), *La Compañía de Jesús en el estado de los duques de Arcos. El Colegio de Marchena (siglos XVI-XVIII).* Granada, Universidad.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R. (2006), "Festejos por la canonización de los Mártires del Japón: Carmona, escena de los jesuitas", LABORATORIO DE ARTE: REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, nº 19, pp. 483-494.

MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia (2011), "María Guadalupe de Lencastre, duquesa de Arcos y Aveiro, y su biblioteca". En: *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena*. *Iglesias y conventos,* Marchena, Ayuntamiento, pp. 139-157.

MOURA SOBRAL, Luis de:

(2009). "María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica", QUINTANA, Universidade de Santiago de Compostela, n.8, pp. 61-73.

(2011). "D. María Guadalupe de Lencastre (1650-1715) a cultura literaria e artística de uma duquesa luso-espanhola da época da restauração", COLÓQUIO. LETRAS, nº 178. Suplemento, Fundación Gulbenkian, pp. 139 a 149.

(2012). "*De la librería, contemplando al Cielo.* Imagens e cultura visual em libros de ciencias e técnicas da Biblioteca de D. María Guadalupe de Lencastre (1630-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1715), Duquesa de Aveiro", ÁGORA. ESTUDOS CLÁSSICOS EM DEBATE, Universidade de Aveiro, n. 14.1, pp. 169-201.

RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio:

(1999). *El patrimonio cultural de Marchena y la ocupación napoleónica.* Marchena, Ayuntamiento.

(2008 I). *El Colegio de la Encarnación de Marchena. De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel.* Sevilla, Codexsa.

(2008 II). *Patrimonio cultural y desamortización. Marchena, 1798-1901.* Sevilla, Diputación.

RONGIER, Silvestre, ABELARDO DIAZ, Filiberto (1862), *Historia de la canonización de los mártires japoneses y del Beato Miguel de los Santos.* Valencia, Imprenta de El Valenciano.

SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2003), "Celebraciones por las canonizaciones de jesuitas en el Colegio de Málaga en la Edad Moderna", REVISTA DE HISTORIA MODERNA. ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE, nº 21, pp. 141-164.

VELO NIETO, Gervasio (1953), "María Guadalupe de Alencastre (duquesa de Arcos, Aveiro y Maqueda)", REVISTA EL MONASTERIO DE GUADALUPE, nº 452, 454, 455, 458, 459, 460.

ZAMORA, Antonio de (1715?), *Metrico y conciso manifiesto, en que con doloridas reverentes clausulas, grita al mundo su fama posthuma, las nunca bien aplaudidas virtudes de la excelentissima señora doña María de Lencastre y Cárdenas, duquesa de Abeyro y Maqueda.* S.l.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El cartero de Alpartir: la entrañable historia de un encuentro

Ana Asión Suñer
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: Masako, Kimura, cartero, Alpartir.

Resumen: La película *El cartero de Alpartir* (1963) cuenta la historia de Masako Kimura, una joven japonesa que en 1963 se convirtió al catolicismo y soñó con partir a España para poder dedicar su vida al recogimiento de la fe cristiana.

Desde el momento en el que la noticia llegó a su nación de acogida, toda la población colaboró con la causa, adoptando un especial protagonismo el pequeño pueblo zaragozano de Alpartir. Desde éste se decidió enviar un mensajero a Japón con cientos de postales indicando que la joven sería feliz en España para que los padres de Kimura supieran que iba a estar bien.

La historia quedó plasmada no solo en una película (en España recibió el nombre de *El cartero de Alpartir*, mientras que en Japón se tituló *El Santo llega a Japón*), sino también en toda la prensa española y japonesa de la época. En todos ellos se refleja con cariño el entusiasmo que tenía el pueblo español con la llegada de la monja japonesa.

El libro publicado en 2005 titulado *Kimura y el cartero de Alpartir* intenta dar a conocer esta peculiar historia, que supuso un nexo de unión entre el pueblo japonés y el español.

Keywords: Masako, Kimura, Alpartir, postman.

Abstract: The film *The Alpartir postman* (1963) tells the story of Masako Kimura, a Japanese girl that in 1963 converted to Catholicism and dreamed about travel to Spain in order to devote his life to the gathering of the Christian faith.

From the time when the news reached their host nation population cooperated with the cause, adopting a special role the small town of Alpartir, in Zaragoza. Since it was decided to send an envoy to Japan with hundreds of postcards indicating that she would be happy in Spain for Kimura´s parents knew he was going to be fine.

The story was reflected not only in a movie (in Spain was named *The Alpartir postman*, while Japan was titled *The saint arrives in Japan*), but also throughout the Spanish and Japanese newspaper at the time. They all fondly reflect the enthusiasm that had Spanish people with the arrival of the Japanese nun.

The book published in 2005 titled *Kimura and the Alpartir postman* tries to give out this peculiar story, which was a link between Japanese and Spanish people.

1. Introducción: estado de la cuestión

La historia de la monja japonesa Masako Kimura (1938, prefectura de Saitama), hija de un sacerdote sintoísta, fue en su momento un auténtico cuento de hadas en la sociedad española tardofranquista. La idea de que una muchacha oriental deseara venir a España a profesar la fe católica, fue recibida con los brazos abiertos ya no solo por los ciudadanos españoles, sino por los propios cargos institucionales. Éstos vieron en

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

la historia de la joven japonesa la excusa perfecta para convertir el acontecimiento de su viaje en todo un sello de identidad de la marca España.

Desde el momento en el que Kimura expresó su deseo de ingresar en el convento de las Hermanas Clarisas de Arnedo los vecinos de Alpartir se esforzaron por reunir el dinero necesario para el viaje, no dudando en recurrir para ello a los medios nacionales (Radio Madrid, Radio Zaragoza,…). Enseguida empezaron a llegar cartas desde todos los puntos de la geografía española mostrando su apoyo ante tal iniciativa. Finalmente, la aventura de la joven japonesa tuvo un final feliz, llegando ésta a España el 7 de mayo de 1963.

Al conocer la desazón experimentada por los padres de Masako tras la marcha de su hija, se animó a que la población enviase postales que indicasen que Kimura sería feliz en España. La acogida de la petición fue masiva, por lo que el cartero de Alpartir partió hacia el país del Sol Naciente para hacer llegar al matrimonio algunas de las misivas.

La repercusión de la historia fue tal, que tanto el gobierno español como el japonés supieron sacar partido de la misma. Entre ambos países realizaron una película en relación con la monja japonesa, que llevó por título *El Santo llega al Japón* (1963) en su versión nipona y *El cartero de Alpartir* (1967) en España. Será ésta la que más adelante se analizará con mayor detenimiento.

En el caso español la noticia quedó recogida en diversos periódicos y revistas como Heraldo de Aragón,[1] El Noticiero de Zaragoza, el Diario Vasco, Imperio,[2] YA, Pueblo, ABC,[3] Amanecer, La Vanguardia[4] o La Actualidad Española. Sin embargo, hay que esperar al año 2005 para que por fin se publique un libro dedicado exclusivamente a la historia de la monja japonesa. Éste lleva por título *Kimura y el cartero de* Alpartir (Arenales Ruiz; 2005). En él se recogen, entre otros, los testimonios directos de los protagonistas, así como de los habitantes de Alpartir que vivieron en primera persona el desarrollo del suceso.

Así pues, a pesar de que en su momento la repercusión de la aventura española de la japonesa Masako Kimura fue masiva, lo cierto es que posteriormente se ha prestado poca atención a la misma. A día de hoy nuestro deseo es que su recuerdo permanezca en el futuro.

2. Contexto histórico español y japonés

Los años 60 en España estuvieron marcados por un claro desarrollo económico, el cual continuó durante toda la década siguiente. Sin embargo, en estos mismos años lo que más afectó a España fue la política. Con la llegada en 1957 de los tecnócratas

1. "Kimura irá a Alpartir", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de mayo de 1963.
2. Lillo, Juan de, "Los padres de Kimura, nunca habían oído hablar de España", *Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S,* nº 8.382, Zamora, FET, JONS, Año XXVIII- 18 de mayo de 1963, p. 5.
3. "A un convento de España", *ABC*, Madrid, 8 de mayo de 1963, p. 9.
4. "Una película que será rodada en España y el Japón", *La Vanguardia Española*, nº 30.251, Barcelona, Año LXXIX – 8 de septiembre de 1963, p. 24.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

del Opus Dei al gobierno de Franco, la dictadura tomó un nuevo rumbo. Además, en diciembre de 1963 se llevó a cabo el Plan de Desarrollo Económico y Social, lo que conllevó un crecimiento económico entre 1963 y 1973 sin precedentes ("milagro español") (Comellas; 1989:323-324).

Las consecuencias sociales y culturales de los planes de desarrollo fueron probablemente tan importantes como las económicas. Surgió ya no solo una clase de "nuevos ricos", sino lo que es más importante, una nueva clase media, hasta el momento inexistente. El establecimiento de ésta vino ocasionado sobre todo por el fenómeno del consumismo y la transformación de las costumbres (Sánchez Jiménez; 1991:345). De forma paralela se experimentó un evidente desarrollo cultural. La sociedad paulatinamente fue adoptando una nueva mentalidad. La televisión fue, como ya había ocurrido en otros lugares, un formidable instrumento socializador de efectos determinantes para la homogeneización social y para la creación de lazos comunitarios.

No obstante, y a pesar de los cambios económicos y sociales, el inmovilismo y las manifestaciones siguieron caracterizando la política de este periodo (Soto Carmona; 2006:14-44).

Por su parte, en los años 60 Japón experimenta un desarrollo económico similar a España, llevando a muchos a hablar de nuevo de un milagro, esta vez un "milagro japonés".

Los inicios de esta pujanza económica derivaron de la situación internacional que emergió de la Guerra de Corea. A pesar de que la guerra había dejado a Japón con graves problemas económicos, no todas las consecuencias fueron adversas. Además de hacer uso de las ventajas de las que disponían, Japón contó con la ayuda de los Estados Unidos.

En Japón la economía estaba dominada por un pequeño número de fabricantes a gran escala (Mitsubishi, Fuji). Además había empresas que ofrecían productos relativamente nuevos, relacionados con la electrónica o los automóviles, como Toyota o Nissan (Seco Serra; 2010:197-198).

El desarrollo a su vez tanto de los medios de transporte como del teléfono o el correo hizo que el nivel de vida fuera más homogéneo entre todos los ciudadanos.

En el ámbito político, en 1965 se restablecieron relaciones diplomáticas con Corea, aunque solo con Corea del Sur. Respecto a China, los primeros acuerdos no llegarán hasta 1972, culminando en agosto de 1978 con la firma de un Tratado de Paz y amistad.

3. Contexto cinematográfico en España y Japón

En los años 60 se produce una apertura del cine español, plasmada sobre todo en el nacimiento del Nuevo Cine Español. En la misma fue clave la figura de José María García Escudero, primer Director General de Cinematografía (septiembre 1951-marzo 1952).

En este movimiento (1962-1967) se engloba una serie de cineastas que debutaron en el cine español entre 1962 y 1967 con voluntad separatista y deseo de abordar viejos temas pero desde una nueva perspectiva. En él encontramos una gran diversidad de

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

artistas jóvenes con una actitud pesimista ante la vida (Manuel Summers, José Luis Borau o Mario Camus) (Aragüez Rubio; 2006:77-92).

Por otro lado, vemos la Escuela de Barcelona (1965-1970), formada por un grupo muy contestatario de artistas (Joaquim Jordá, Carlos Durán o Pere Portabella), la mayoría militantes de la disidencia antifranquista. Llevan a cabo una renovación tanto temática como estética. El fenómeno tuvo una vida efímera (Zunzunegui; 2005:113).

Hay, a su vez, un auge de las coproducciones, entre ellas *El cartero de Alpartir*, así como un desarrollo del cine de subgénero.

Aun con todo, las películas españolas tienen una presencia muy escasa en nuestros cines. Ésta es sin duda una de las razones por las que, a principios de los años 70, el cine español atraviesa la mayor crisis de su historia, llegando prácticamente a desaparecer.

En los años 60 se produce un retroceso del consumo de cine japonés. Éste se debió principalmente a la llegada de la televisión, tal y como sucedió en el resto de países (entre ellos como ya se ha señalado, España).

Proliferan en estos instantes los denominados *Yakuza-eiga* o películas de gángsters, los *Pinku-eiga* o películas eróticas y las películas de efectos especiales, herederas de *Godzilla*. Se desarrolla a su vez una corriente cinematográfica denominada *Núberu Bagü* o Nueva Ola Japonesa. Ésta guarda semejanza con otros movimientos desarrollados en este mismo periodo, como la *Nouvelle Vague* francesa o incluso el Nuevo Cine Español. Los cineastas de la Nueva Ola Japonesa lanzaron publicaciones y promovieron un circuito de cinéfilos, adoptando estilos muy personales y alejándose del modelo cinematográfico tradicional.

Se puede observar cómo tanto en España como en Japón emergen dos corrientes de similares características. De nuevo encontramos un cine de contenido crítico, casi deprimente. Estéticamente estos directores van a ser muy distintos. Dentro de los mismos encontramos nombres como Nagisa Oshima (máximo exponente), Kaneto Shindo o Susumu Hani.

4. Historia de Masako Kimura

En 1963 Francisco Zendóquiz envió desde Japón una carta que cambiaría el destino del pequeño pueblo de Alpartir. Zendóquiz era un misionero vasco que mantenía correspondencia con Doña Mari, maestra de Alpartir. En la carta se decía que una joven llamada Masako Kimura, hija de un sacerdote sintoísta, se había convertido al catolicismo y que quería ingresar en el convento de las Hermanas Clarisas de Arnedo, donde la hermana del misionero ejercía de abadesa.

Sin embargo, el cometido no iba a ser para nada fácil. Para hacer realidad el sueño de la joven japonesa era necesario reunir 40.000 pesetas, en concepto de gastos del viaje. De inmediato la profesora hizo pública la noticia. El pueblo entero se interesó por la joven Kimura, y enseguida se dispusieron a recoger el dinero señalado. Se realizó una rifa, se enviaron cartas a los periódicos y se puso en conocimiento la noticia a las emisoras de radio.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El locutor Alberto Oliveras lanzó la idea de que se mandase ayuda para poder seguir adelante con la iniciativa, y de inmediato comenzaron a llegar fondos de todos los lugares de España para poder hacer realidad el viaje de Masako Kimura. Como no fueron suficientes, en el mismo programa se subastó un Fiat 500 ("Topolino") propiedad del párroco de Alpartir.

Con todo el dinero ya recaudado, Masako Kimura salió de Tokio el 7 de mayo de 1963, llegando al aeropuerto de Madrid el día 8 de mayo. Cuando finalmente llegó al pequeño pueblo zaragozano de Alpartir, se la recibió con una gran alegría y alboroto.

La comunidad religiosa deseaba que permaneciese en algún convento de Zaragoza con el objetivo de dar clases o ingresar en una orden religiosa para cuidar enfermos. Sin embargo, el misionero Zendóquiz mandó una carta al arzobispado de Zaragoza pidiendo que la joven japonesa ingresara en el Convento de clausura de las Clarisas de Arnedo, puesto que era lo que se le había explicado cuando salió de Japón. Inmediatamente se cumplió su petición.

Posteriormente, en otro programa de Alberto Oliveras, éste explicó el éxito del viaje, así como la preocupación de los padres de Masako por el viaje emprendido por su hija. Por ello animó a sus oyentes a que enviasen cartas que indicasen que "Masako Kimura será feliz en España", para poder llevárselas a los padres de la joven. Éstas fueron llevadas en mano a Japón por Rafael Barranco, el cartero de la localidad de Alpartir. De nuevo la respuesta de los oyentes fue masiva. Una vez asentado en Japón, Rafael Barranco acudió a entregar las postales a la prefectura de Saitama, a unos 50 kilómetros de Tokio. Allí fue amablemente recibido, y finalmente entregó las misivas al padre de Masako, el sacerdote sintoísta Kaizen Kimura, quien las recibió con una gran alegría.

5. Película: *El cartero de Alpartir* (1967, versión española).

El cartero de Alpartir (1967) fue sin duda un sueño hecho realidad. Se trata de un mediometraje (40 minutos) coproducido por Japón (Broadcasting System TBS) y España (Televisión Española), que incluso recibió el Premio Especial de Arte de 1963 que patrocinaba el Ministerio de Cultura y Educación Japonés. Fue rodada en Madrid, Alpartir y Tokio un año después de la llegada de Masako Kimura a España.

La película fue dirigida por Carlos Estelar (España) y Harunosuke Nakagawa (Japón). Rafael Barranco, también conocido como "El cartero de Alpartir", era interpretado por Joaquín Pamplona, actor que desarrolló su carrera sobre todo en papeles secundarios. Su experiencia artística incluye cine (*La venganza de Don Mendo*, *Tristana*), radio y televisión. Trabajó sobre todo en esta última, siendo pionero de Televisión Española. Junto al mismo participaron, entre otros, Tony Soler, María Valenciaga, Fernando Valenciaga o Consuelo Lozano por la parte española, y Shoichi Ozawa, Hidelk Ishikawa, Takeshi Kusaka o Mutssuko Sakura por la japonesa. Además gran parte de los habitantes de Alpartir participó a su vez en el rodaje. El compositor que se encargó de la música fue Takao Yamashita, aunque al mismo tiempo merece una

especial atención la colaboración realizada por la Banda Municipal de Almonacid de la Sierra. Éste es sin duda un ejemplo más de la plena colaboración entre ambos países. Tal y como declara una vecina de Alpartir que participó en el rodaje, la película no se quedó en el pueblo, sino que fue llevada a La Almunia de Doña Godina (Arenales Ruiz; 2005:83).

La película comienza con unos créditos que juegan con distintos dibujos, siluetas del pueblo de Alpartir. El carácter infantil otorgado a éstas hace que se intuya ya el tono amable que va a caracterizar a la película. Por otra parte, la música que aparece acompañando es alegre, festiva, indicando de nuevo la simpatía de la historia que se desarrollará más adelante.

El primer fotograma nos muestra a un niño junto al letrero de Alpartir, lo que nos sirve para situar la acción. El muchacho, junto a otros niños, se une a la banda de música del pueblo, que acude a recibir a Masako Kimura, la joven japonesa. En estas imágenes se aprecia ya el ambiente característico de un entorno rural de los años 60 que se dispone a llevar a cabo una celebración. Ya no solo la orquesta perfectamente ataviada con uniforme para la ocasión, sino también las jóvenes con el traje típico baturro, sirven para mostrar la importancia de la llegada de Kimura.

En estos instantes una voz en *off* indica el motivo de la festividad, a la que acompaña seguidamente el sonido de las campanas. Todos están ya preparados para el feliz acontecimiento. La joven japonesa desciende de un coche junto al párroco, y seguidamente sube a una carroza floral preparada para que todos puedan saludarle.

La siguiente escena presenta ya al cartero de Alpartir, quien da título a la película. Éste se muestra trabajando, pero muy pronto su mujer se acerca y le indica que vaya a ver a la japonesa. La rondalla y el grupo de baile jotero del pueblo amenizan la velada. Éste es uno de los elementos que más fieles se mantienen a la realidad de la historia (de hecho se conservan documentos gráficos).

La siguiente escena tiene lugar en casa de los padres de Kimura en Japón. Éstos conversan y se muestran preocupados por el viaje de su hija. El hecho de que esta parte se grabase en el propio Japón hace que se mantenga perfectamente la coherencia en la reproducción del ambiente japonés, tal y como se ve. Tanto las viviendas como las actitudes mostradas por los personajes son ejemplos de la similitud con la realidad de esa sociedad.

De nuevo volvemos a Alpartir. Allí se muestra la gran cantidad de cartas llegadas a la joven japonesa desde toda España, las cuales desbordan al propio cartero. Éste le comenta lo sucedido al párroco, quien le dice que no tiene que extrañarle, puesto que en la radio hablan a todas horas de ellas. El hecho de que mencione esto hace que se subraye de nuevo la importancia que tuvo a nivel nacional la llegada a Alpartir de Masako Kimura.

En su casa se muestra cómo el cartero sostiene una postal con la imagen de la Plaza de España de Madrid, la cual sirve de pretexto para enlazar con imágenes grabadas de la propia plaza. Éstas, en las que se observa a diferentes personas caminando por ella, sirven para mostrar la rapidez con la que la noticia se propaga por todos los medios.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

De nuevo la voz en *off* nos devuelve a Alpartir. Se ve como el cartero recibe la confirmación de su futuro viaje. Tras ello aparece en el monte junto con una niña. La conversación con la muchacha sirve para destacar de nuevo la bondad de éste.

El cartero japonés que tiene que acogerle recibe por su parte la llamada que le indica su cometido. A continuación acude al templo a comunicarle la noticia al padre de Kimura. Se quiere mostrar que, aunque separados por millones de kilómetros, el trabajo y la actitud de los carteros son similares. Se podría decir incluso que, en cierto modo, aunque sean distintos, se quiere equiparar el modo de vida español con el japonés. Hay que tener en cuenta además que la actitud que tiene el cartero japonés es la misma que podría haber tenido el español. Al llegar a casa se lo cuenta a su mujer y le pide consejo, puesto que él de España solo conoce "la gripe" (algo que sirve para mostrar el concepto que se tenía de nuestro país en el extranjero). Ella le tranquiliza, pero él no puede disimular su nerviosismo ante la llegada de un español, a lo que ella le contesta sabiamente "es cartero, como tú".

Cuando llega Carlos (no se mantiene el nombre original del cartero de Alpartir, Rafael Barranco) al pueblo el entusiasmo por parte de todos es evidente. Los saludos entre ambos funcionarios muestran la diferencia entre ambas culturas ya que, mientras el japonés se inclina para darle la bienvenida, el español lo abraza con entusiasmo. Mientras realizan el camino hacia la casa de los padres de Masako se ve cómo han congeniado perfectamente. El señor Kimura, al verlo muestra un cierto escepticismo, pero tras los amables gestos del cartero de Alpartir éste acepta con reticencia la entrega de las cartas. Después entra un hombre en la casa y les dice que deben repetir la entrega de las cartas fuera, para hacerlo oficial y que todos lo vean. Todo esto demuestra la importancia que para las autoridades japonesas tenía este acto.

A continuación vemos al misionero con el monje bonzo, al cual quiere convencer de la bondad de la acción de Carlos. Éste escucha todo desde fuera, y aunque parece algo apenado, en seguida un grupo de niños le devuelve la sonrisa. Con ellos recorre el pequeño poblado, y poco a poco se van sumando habitantes del mismo a su marcha. Con todo esto el cartero descubre un ambiente completamente distinto al que hasta entonces conocía, pero también amable y acogedor como el suyo. Cuando el monje bonzo ve a Carlos con todos los niños el misionero tiene la perfecta oportunidad para decirle al padre de Kimura que éste no viene mandado por la Iglesia católica, sino que había ido a entregar el corazón de España.

Para "reivindicar" su patria, el propio Carlos canta una jota inventada por él mismo a los niños, mientras el monje bonzo lo observa. La letra de la misma vuelve a insistir en las buenas intenciones que tiene su misión.

Tras su estancia Carlos debe volver de nuevo a Alpartir. Antes de su marcha la madre de Kimura le entrega un presente. Todos le acompañan mientras recorre el camino de salida de la población con el cartero japonés y las bicicletas de ambos. Todos menos el padre de Masako Kimura, quien no desea despedirse de él pese a la insistencia del cura. Igual que ocurría con Alpartir, aquí de nuevo suenan las campanas, esta vez no indicando una bienvenida sino un adiós. Lo que no sabemos hasta que no se lo

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

indican a Carlos es que las campanas son la despedida del monje bonzo, quien hace que suenen para darle su particular adiós al cartero español.

Los créditos finales son similares a los del principio, aportándonos cierta información de la que carecíamos hasta el momento, como el nombre del director de la versión española de la película, Carlos Estelar.

6. Conclusión

Tras el análisis efectuado tanto a la película *El cartero de Alpartir* como al contexto que rodeó a la misma, se puede afirmar que se trata de un mediometraje que puede servirnos, más que como documento del cine desarrollado en esos momentos, como testigo del modo de vida de la época. Está claro que, al tratarse de una cinta biográfica, cercana al documental, no refleja las tendencias que en esos momentos se estaban desarrollando en el terreno cinematográfico tanto en España como en Japón (Nuevo Cine Español, *Núberu Bagü*). Bien es cierto que podríamos enmarcarla dentro de las coproducciones desarrolladas en España en los años 60, las cuales ya mencionamos anteriormente, pero no en el cine español renovador de esa misma época. En ambos países se trata de un cine más bien urbano, puesto que las nuevas corrientes se generan principalmente en las capitales, algo que también difiere del carácter rural de esta producción.

Sin embargo, si no podemos ligarlo con el cine de la época, sí con el contexto social de esos momentos. Está claro que el desarrollo económico tanto de España como de Japón elevó en cierta medida el nivel de vida de la población. Gran parte de la misma emigró a las ciudades ante el desplazamiento de los principales motores de desarrollo económico. Se pasó del sector agrícola al industrial, del trabajo en el campo al trabajo en la fábrica. No obstante, hubo personas que permanecieron en los pueblos, y una visión de la vida en éstos nos la da perfectamente la película *El cartero de Alpartir*. En la misma se han podido apreciar elementos propios de estas pequeñas localidades, los cuales se reflejan muy bien en el modo de celebrar la llegada de la joven japonesa. Las fiestas en Alpartir, igual que en otros pueblos españoles, estaban amenizadas siempre con la banda de música del pueblo, las bailadoras de jota, la rondalla y las carrozas. Es por ello por lo que, ante la llegada de Masako Kimura, Alpartir sacó sus mejores galas, se revistió de fiesta del mismo modo que hacía en sus mejores festejos. Todo ello demuestra la importancia del evento, y más para este pequeño pueblo zaragozano, que quizá jamás había visto un acontecimiento de semejantes características (ni probablemente volvió a ver).

La investigación realizada en relación con esta película nos ha permitido conocer la mirada amable de un hecho acaecido en un momento convulso de nuestra historia. Desde un punto de vista quizá más antropológico podríamos decir que, si ahora el entretenimiento de la sociedad lo copan los programas de la prensa rosa o el fútbol, en esos instantes eran historias como éstas las que hacían olvidar en cierto modo a la población la situación del país, tal y como ocurre ahora. Quizá resulte demasiado ex-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tremista usar para esta situación la expresión latina *Panem et circenses* ("pan y circo"), pero en el fondo la idea que desprende esta locución es la misma que hemos comentado: tener entretenido al pueblo para que no piense en los problemas del país.

Para finalizar, simplemente hacer propias unas palabras de Marta Gimeno Hernández, alcaldesa de Alpartir, que reflejan muy bien el final feliz de la historia de la joven japonesa y del pueblo de Alpartir: *«Masako Kimura es feliz en España»*.

Bibliografía

ARAGÜEZ RUBIO, Carlos (2006), "La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del Nuevo Cine Español (1962-1967)", *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, nº27, pp. 77-92.

ARENALES RUIZ, Félix (coord.) (2005), *Kimura y el cartero de Alpartir*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David (coord.) (2010), *Japón y el mundo actual*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

BEASLEY, William G. (1995), *Historia contemporánea de Japón*. Madrid, Alianza editorial.

CARR, Raymond (1ª edición 1969), *España 1808-2008* (edición revisada y actualizada por Juan Pablo Fusi). Barcelona, Editorial Ariel.

COMELLAS, José Luis (1989), *Historia breve de España contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp.

DE LA TORRE, Rosario (1985), *Japón: de los Meiji a hoy*. Madrid, Cuadernos Historia 16.

GALBRAITH, Stuart (2009), *Cine japonés*. Hong Kong, Taschen.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (director de la edición española) (1982), *Historia Universal del Cine (Volumen X)*. Madrid, Planeta.

GUBERN, Román *et al* (2000), *Historia del cine español*. Madrid, Ediciones Cátedra.

HERNÁNDEZ, Marta (1976), *El aparato cinematográfico español*. Madrid, Editorial Akal.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1973), *Cine español, años sesenta*. Barcelona, Editorial Anagrama.

MONTERDE, José Enrique (1993), *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, Editorial Paidós.

MONTERDE, José Enrique y RIAMBAU, Esteve (coord.) (1995), *Historia General del Cine (Volumen XI, Nuevos Cines. Años 60)*. Madrid, Cátedra.

PAREDES, Javier (2010), *Historia de España contemporánea*. Barcelona, Editorial Ariel.

RICHIE, Donald (1990), *Japanese Cinema. An Introduction*. Hong Kong, Oxford University Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ROJAS CLAROS, Francisco (2006), "Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60", *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº5, pp.59-80.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, José (1991), *La España contemporánea III de 1931 a nuestros días*. Madrid, Ediciones Istmo.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1997), *Historia del Cine*. Madrid, Historia 16.

SECO SERRA, Irene (2010), *Historia breve de Japón*. Madrid, Sílex ediciones.

SOTO CARMONA, Álvaro (2006), "No todo fue igual. Cambios en las relaciones laborales, trabajo y nivel de vida de los españoles: 1958-1975", *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº5, pp.15-44.

TÁPIZ, José María (editor) (2008), *La historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco Servicio Editorial.

TESSIER, Max (1990), *Images du cinema japonais*. Barcelona, Henri Veyrier.

TIEDEMANN, Arthur E. (1965), *Breve historia del Japón moderno*. Buenos Aires, Librería el Ateneo.

TUBAU, Iván (1983), *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005), *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Las notas explicativas como vehículo cultural en el *fansub* de animación japonesa

María del Carmen Camacho Montero,
Cristina Escudero Fernández y José María Pérez Cuesta
Universidad de Kyushu, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Vigo

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: notas explicativas, *fansub*, animación, traducción, transmisión cultural.

Resumen: La práctica del *fansub* de series de animación japonesa no es más que el traslado al contexto audiovisual de una práctica asentada y aceptada desde hace mucho tiempo en el mundo de la traducción y edición literaria, el de las ediciones comentadas (Ferrer Simó, 2005).

Muchos aficionados a la animación japonesa están de acuerdo con la práctica de los *fansubs*. Gracias a ello, satisfacen su interés en una cultura que se les supone distante, pero al mismo tiempo exótica y atractiva.

Uno de los recursos que los *fansubs* utilizan para hacer llegar esa cultura distante a sus fans son las notas explicativas. Con esto nos referimos al texto que los *fansubs* introducen en el propio anime con la función de aclarar una determinada realidad cultural, práctica similar a las ediciones comentadas en obras literarias.

A través de este trabajo, queremos presentar cómo se introducen estas notas explicativas, teniendo en cuenta que nos encontramos ante un producto audiovisual. A su vez, presentaremos cómo se introducen también las notas explicativas en otros formatos afines, como lo es el manga, producidos de la misma cultura de partida (la japonesa) y destinados al mismo público que, en principio, cuenta con unas características similares al que se acerca al *fansub*.

Keywords: explanatory notes, fansub, animation, translation, cultural transfer.

Abstract: The practice of Japanese animation fansub can be considered a transference to the audiovisual context of an established and accepted practice within the world of literary translation and publishing market, the annotated editions (Ferrer Simó, 2005, original in Spanish).

Many Japanese animation fans support the practice of anime fansubbing. Thanks to it, they satisfy their interest in a culture that is distant, but at the same time very exotic and appealing.

One of the means used by fansubs to make this distant culture accessible to their fans is the explanatory notes. In other words, fansubs introduce some text in the anime with the goal of making a particular cultural reality clear, a practice similar to the annotated editions in literature.

Through this paper, our objective will be to study how fansubs introduce these explanatory notes, taking into account that we are facing an audiovisual product. At the same time, we will present how these explanatory notes are introduced in other related media, such as *manga*, produced in the same original culture and aimed to a similar audience.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1. Introducción

En los últimos años, el interés en la cultura japonesa ha experimentado un gran auge. Según datos de una encuesta realizada en marzo de 2012, justo un año después del Gran Terremoto en el Este de Japón, por el Real Instituto Elcano para el Ministerio de Asuntos Exteriores del Japón, un 68% de las 1000 personas encuestadas mostró interés por Japón y un 35% afirmó que quería aprender japonés. Estos datos nos parecen reveladores en cuanto al creciente interés experimentado por Japón en los últimos años.

A esto se une la información recogida en el informe trienal de la Fundación Japón, *Survey Report on Japanese-Language Education*, sobre la enseñanza del japonés en el extranjero en los años 2006[1], 2009[2] y 2012[3], donde se observa una tendencia al alza. En el año 2006 en España, en el informe participaron un total de 43 instituciones, con un total de 93 profesores y 2802 alumnos de japonés. Si se compara con los datos del año 2009, el incremento es notable: hay un total de 56 instituciones que ofertan la enseñanza del japonés como lengua extranjera y 131 profesores; según sus estimaciones, habría unos 4045 alumnos de japonés. Por último, en los datos de 2012 fueron 58 las instituciones educativas participantes, con un total de 4844 alumnos y 144 profesores contabilizados.

Asimismo, la globalización y el uso de Internet han facilitado el acceso a contenidos relacionados con la cultura japonesa que antes eran difíciles (o incluso imposibles) de encontrar, lo que ha ayudado a fomentar el interés en este campo. Además Internet ha influido en la creación de comunidades de aficionados que se encargan de promocionar esta cultura en sus diferentes manifestaciones artísticas, técnicas, comerciales o culturales.

Sin embargo este aumento del interés en la materia no se ha visto reflejado en la cantidad de obras audiovisuales que se importan de Japón. Si hablamos de animación japonesa, muy pocas obras llegan a España por medios legales, esto es, en forma de series de animación licenciadas.

Por otro lado, en la actualidad, de las obras audiovisuales japonesas que llegan a nuestro país, la gran mayoría no explica la mayor parte de los contenidos culturales, que el público receptor español no tiene por qué conocer, presuponiéndose así que los posibles espectadores no tendrán problemas de comprensión.

Esta práctica de incluir explicaciones culturales se contrapone a las estrategias de traducción que se puede encontrar en las obras audiovisuales subtituladas por grupos de fans, conocidos como *fansub*. Dichas estrategias de traducción incluyen la inserción de explicaciones por medio de notas. De este modo los *fansub* no solo traducen, sino que además explicitan los contenidos culturales que, de otra manera, podrían no llegar a entenderse y dificultar el visionado y comprensión de la obra.

---

1. El informe completo puede consultarse en: http://www.jpf.go.jp/e/japanese/survey/result/survey06.html
2. El informe completo puede consultarse en: http://www.jpf.go.jp/e/japanese/survey/result/survey09.html
3. Los datos preliminares pueden consultarse en: https://jpsurvey.net/jfsearch/

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La práctica del *fansub* es una práctica polémica, pero el presente trabajo se centrará en la labor culturizadora que llevan a cabo. Esta labor de difusión de la cultura podría compararse con la que realizan las ediciones anotadas o comentadas en la literatura. Las ediciones anotadas o comentadas contienen una serie de notas explicativas que complementan la comprensión de los contenidos de la obra en cuestión. Sin la presencia de estas notas, la comprensión es perfectamente posible en la mayoría de los casos, pero podría quedar limitada.

Así, nuestro objetivo, siempre centrándonos en la accesibilidad a la cultura japonesa, es analizar la similitud que existe entre el *fansub*, una práctica denostada, y las ediciones anotadas, una práctica completamente aceptada en el sector editorial, dándole importancia a las notas explicativas.

2. Ediciones comentadas y *fansubs*

Martínez de Sousa, en su *Diccionario de bibliología y otras ciencias afines* (2004), define la edición anotada o comentada como la edición de una obra escrita *«que lleva notas explicativas o signos convencionales, al margen o a pie de página, escritos por persona distinta del autor, con objeto de aclararla o ponerla al día»*. Son consideradas como ediciones de alta complejidad, debido a que en muchas ocasiones, la labor de investigación para la redacción de las notas es ardua y rigurosa. Además es necesario comentar que este tipo de ediciones se realizan normalmente en el caso de obras que ya han sido previamente publicadas. Esto puede deberse al hecho de que exista un porcentaje de lectores que quieran adentrarse más en la obra.

Por otro lado, según Díaz-Cintas y Muñoz (2006), un *fansub* es una versión de una serie de animación japonesa traducida, subtitulada y producida por fans. Se trata de series no licenciadas en España, lo que quiere decir que ninguna empresa del sector audiovisual ha adquirido sus derechos. En el caso de que la serie se licenciara, el *fansub* recomienda que se detenga la distribución de la versión *amateur*. Se trata de una práctica controvertida a nivel ético (no es traducción profesional, ya que no es remunerada y no sigue las convenciones establecidas por académicos y profesionales) y legal (problemas de propiedad intelectual)[4].

Díaz y Pérez (2012) completan esta definición del fenómeno añadiendo que el término *fansub* procede de la voz inglesa *fan subtitled*, fenómeno que surgió para paliar la escasez de series de animación japonesas traducidas en los países occidentales (como EEUU, que fue el primero), mediante traducciones *amateur*. En España este fenómeno ganó popularidad a finales de los años 90, motivada por las mismas razones. Actualmente la situación parece que no ha cambiado en nuestro país, ya que el número de series que se licencian y distribuyen al público sigue siendo escaso.

4. Ver más información en Ferrer Simó (2005), Díaz-Cintas, Muñoz (2006) y Díaz, Pérez (2012).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

De esta forma puede intuirse que existe un paralelismo en cuanto a su función como herramienta de fomento cultural. Ferrer Simó (2005) explica este hecho de la siguiente forma:

> *«En definitiva, parece que el* fansub *se impone como una versión aficionada y primitiva de las versiones "anotadas" o eruditas. El aficionado que quiera saber algo más no recurrirá a una versión original (pues no sabe tanto japonés), sino a una versión* fansub *que le explicará exactamente lo que quiere saber de un referente cultural en concreto, y que mantendrá siempre el "sabor local" del producto, pues está enfocado a un tipo de público que tiene expectativas muy definidas de la traducción, no como el público potencial de una editorial o una distribuidora, que requiere más adaptaciones para poder llegar al máximo número de lectores o espectadores posibles».*

Así, como dice Ferrer Simó, la práctica del *fansub* de series de animación japonesa no sería más que el equivalente audiovisual de las ediciones comentadas que, como ya se ha mencionado, es una práctica asentada y aceptada desde hace mucho tiempo en el mundo de la traducción y edición literaria. Por lo tanto, la práctica de los *fansubs*, que tan criticada ha sido por parte de algunos sectores, adquiere un valor especial que rara vez se tiene en cuenta. Y esto en parte es gracias a la inclusión de las notas explicativas. No obstante, la tipología y forma de estas difieren considerablemente, no ya con respecto a las notas en las ediciones comentadas, sino con el hecho que contradice muchas de las prácticas y convenciones seguidas por los traductores audiovisuales profesionales. Por ello, a continuación se procederá a describir cómo y de qué forma aparecen en la obra audiovisual traducida por fans dichas notas.

3. Las notas explicativas: definición y clasificación

Antes de comenzar a detallar las características de las notas en un *fansub*, para su mejor comparación y estudio es necesario tener en cuenta cómo aparecen en el formato con las que se comparan, es decir, con las notas en las ediciones anotadas.

Estas notas pueden ser añadidas por el propio editor de la obra durante las lecturas de corrección antes de publicar una obra para enmendar posibles desactualizaciones o bien se pueden encargar a un experto en la materia cuando se desea ahondar en las referencias que el libro posee. A veces es el traductor de una obra el que decide explicar con detalle un término o estrategia de traducción anotada, denominándose entonces notas de traducción. Como bien se menciona en la definición antes citada de Martínez de Sousa, estas notas pueden aparecer en el margen o al pie de la página, pero también pueden aparecer listadas al final del libro o capítulo, a modo de recopilación, anexo o apostilla. El tipo de formato de las notas vendrá determinado por el tipo de edición comentada que se haya decidido publicar y la funcionalidad que se persiga, independientemente del género de la obra literaria.

Respecto a las notas en un *fansub*, es necesario mencionar brevemente su funcionamiento. Díaz y Pérez (2012) hablan de una cadena de trabajo estructurada en la que

participan normalmente las siguientes personas por el siguiente orden: traductor, corrector, sincronizador (temporiza los subtítulos en sincronía con la imagen y el audio), editor (aplica el tipo de fuente y coloca los posibles carteles que puedan aparecer), karaokes y compresor (prepara el archivo final en el formato adecuado para que se pueda visualizar).

Las notas explicativas se introducen en el comienzo de la cadena, esto es, en el proceso de traducción. Puede deberse a que dichas notas estén presentes ya en la versión del anime desde la que se traduce[5] o bien es el propio traductor al español el que considera que es necesario añadirla. El corrector verificará que no haya errores en la redacción y el contenido, mientras que el sincronizador y editor los temporizarán y darán formato respectivamente junto con el resto de subtítulos. Asimismo si cualquiera de estas otras personas considera pertinente añadir alguna otra nota, lo propondrá al resto del equipo y esta podrá llegar a incluirse.

La razón detrás de estas inclusiones suele ser la necesidad de explicar en español algún término que en el subtítulo se ha preferido dejar en japonés, ya que las estrategias de traducción tienden a preservar el carácter exotizante en el resultado final. Sin embargo esta misma adición rompe las reglas de la subtitulación profesional.

Karamitroglou (1998) señala que los subtítulos deben aparecer en la parte inferior de la pantalla y no deben ocupar nunca más de dos líneas. Cada una de dichas líneas debe oscilar entre los 35 y 39 caracteres, contando espacios, para facilitar la lectura de los mismos. Un subtítulo con 40 o más caracteres por línea reduce la legibilidad porque el tamaño de la fuente se ve consecuentemente disminuido. Además Martí Ferriol (2012) añade que la velocidad de lectura de subtítulos actual es de entre 10 y 14 cps (caracteres por segundo) o de entre 120 y 170 wpm (palabras por minuto). Esto significaría que la aparición de más caracteres en pantalla que los establecidos retrasaría la lectura de los subtítulos y podría perjudicar al espectador, ya que existiría la posibilidad de que perdiera información. Sin embargo estas consideraciones técnicas no se mantienen de forma estricta en el *fansub*, algo a lo que los espectadores de este tipo de productos parecen no dar importancia. El espectador del *fansub*, al visionar la serie de animación traducida por fans en el ordenador, tiene la opción de parar fácilmente la reproducción para detenerse a leer la nota explicativa, por lo que el factor de legibilidad podría no ser determinante. El *fansub* es una práctica concebida para verse principalmente en ordenadores, dado que los formatos en los que se lanzan los vídeos van, casi siempre, por delante de los formatos que pueden soportar las televisiones y reproductores de sobremesa. Por eso es probable que los vídeos, notas explicativas, karaokes o cualquier otro aspecto no se puedan visualizar correctamente al intentar reproducir ciertos archivos en otros dispositivos.

Una vez conocidas las características generales que rodean a las notas explicativas en un *fansub*, a continuación se ofrece una clasificación del tipo de notas explicativas que se encuentran, atendiendo al lugar en el que aparecen.

5. Díaz-Cintas, Muñoz (2006) o Díaz, Pérez (2012), entre otros, señalan que en muchos casos la traducción del *fansub* español no se realiza desde el japonés, debido a la escasez de traductores con un nivel alto de japonés. Por ello se acude a traducir a partir de *fansubs* ingleses, incluyendo muchas veces sus notas explicativas. Nótese que esto ocurre también muchas veces en el caso de la literatura japonesa, que a veces ha llegado a nuestro país a través de su traducción inglesa y no directamente del japonés.

3.1. Sobretítulos

Se consideran sobretítulos aquellos mensajes que aparecen en la parte superior de la pantalla, sean carteles o notas explicativas. En los ejemplos siguientes puede apreciarse que los *fansubs* utilizan esta modalidad a modo de notas aclaratorias sobre algún concepto del que los personajes o la narración hablan en ese momento. Por esa razón estas notas pueden variar en contenido (referencia histórica, cultura popular, lingüística, etc.), ya que es el diálogo y la estrategia de traducción que en el *fansub* estimen oportuna aplicar los que marcarán que existan conceptos que deban explicarse.

En los ejemplos siguientes puede apreciarse esto con mayor claridad. La primera serie es *Ayakashi Japanese Classical Horror*, en concreto su primer arco argumental *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談, basada en la obra de kabuki homónima escrita en 1825 y traducida por Nanikano Fansub[6] (figura 1). La segunda, por otro lado, pertenece a la serie traducida por Octava no Fansub *Hakuōki Shinsengumi Kitan* 薄桜鬼 ～新選組奇譚～, que gira en torno a la figura de los Shinsengumi, fuerza del orden creada en 1864 (figura 2). El tercer ejemplo es de la serie de Nanikano Fansub *Lucky Star* らき☆すた, que trata sobre la vida cotidiana de un grupo de estudiantes y está salpicada de referencias a la cultura popular del Japón actual (figura 3). En los tres casos la nota contribuye a mejorar la comprensión de lo que aparece en pantalla, ya sea en la narración o en el diálogo.



Figura 1: Nanikano Fansub, *Ayakashi Japanese Classical Horror.*

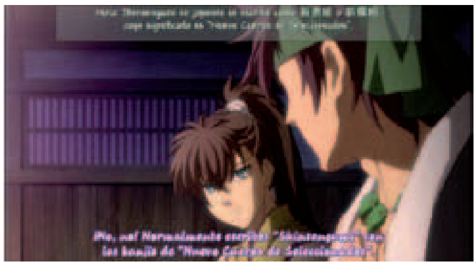


Figura 2: Octava no Fansub, *Hakuōki Shinsengumi Kitan* 薄桜鬼 ～新選組奇譚～



Figura 3: Nanikano Fansub, *Lucky Star* らき☆ すた

6. La serie se completa con el arco de *Tenshu Monogatari* 天守物語, basada en la obra de teatro homónima sobre el amor prohibido entre un humano y una diosa, y *Bakeneko* 化猫, situado en el periodo Edo y que cuenta la maldición de un gato fantasma.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3.2. Apostillas

De acuerdo al DRAE, una apostilla es una acotación que comenta, interpreta o completa un texto. Se diferencia de la nota porque no se incluye en el cuerpo de la obra, en este caso de la serie de animación, sino que va aparte, apareciendo como una compilación de todos los comentarios y referencias culturales que se quieran explicar. A priori, estas explicaciones podrían estar diseminadas por todo el vídeo, pero en este caso, queda de nuevo a juicio del *fansub* su inclusión, teniendo en cuenta su línea editorial. También, si se encuentra ante un elevado número de notas que añadir, es el grupo el que optará por esta opción, dejando así el vídeo del capítulo más ligero en cuanto a legibilidad de los subtítulos. En el caso del *fansub*, puede subdividirse a su vez en los dos siguientes tipos.

3.2.1. *Prefacio*

Nace de la necesidad de los *fansubs* de explicar algunas cuestiones que el espectador puede necesitar conocer antes de visionarlas. Estos prefacios suelen incluirse en series que cuentan con un contenido cultural extenso. En el ejemplo, extraído de la serie *Hijikata Toshizou shiro no kiseki* 土方歳三 白の軌跡 y traducida por Tanoshii Fansub, se aprecia que en el prefacio se explican algunas cuestiones relativas a una serie de carácter histórico centrada en los Shinsengumi (figura 4). Dado que para esta serie se opta por no explicar ninguna de las referencias culturales que aparecerán en los subtítulos, con esta modalidad se podría decir que el *fansub* procura acercar de antemano los contenidos culturales al espectador para que la legibilidad de los subtítulos se acerque algo más a la realidad de la traducción audiovisual profesional sin perder comprensión por falta de conocimiento del trasfondo histórico. Es decir, con esta información el *fansub* pretende que el espectador occidental cuente con los mismos conocimientos culturales que el espectador japonés original en lugar de irle dosificando los contenidos culturales a través del vídeo.

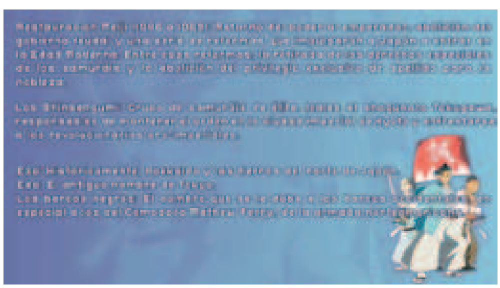


Figura 4: Tanoshii Fansub, *Hijikata Toshizou hiro no kiseki* 土方歳三 白の軌跡

3.2.2. *Apostilla*

Con el propio nombre de apostilla se conoce esta última modalidad de transferencia cultural, probablemente la menos utilizada debido, sobre todo, a las pocas series que se prestan a ello. La inclusión de apostillas implica, por parte de los *fansubs*, la

elaboración de un documento externo (normalmente en archivo de Word o PDF) en el que se detalla de forma más precisa aquello que se quiere explicar y que no se ha hecho durante el vídeo.

Al igual que el prefacio, es una compilación de todas las explicaciones culturales presentes durante el capítulo, pero se diferencia de este en la forma de aparición (el prefacio se sitúa al comienzo del capítulo y las apostillas van aparte) y en el desarrollo de las explicaciones, que en el prefacio es más breve y en las apostillas más extenso. Igualmente, las apostillas propiamente dichas suelen contener un mayor número de referencias explicadas y comentadas.

Ante un elevado número de referencias, los *fansubs* pueden optar por incluir una nota como en los ejemplos vistos anteriormente, aunque ello supondría que prácticamente en casi todo momento el vídeo contaría con un sobretítulo explicando aquello que diga el personaje (incluso es posible que se necesitara más de un sobretítulo a la vez si el ritmo de diálogo es rápido). Por otra parte, con la apostilla, el *fansub* puede explicar la referencia de una forma más elaborada, sin tener en cuenta las limitaciones de espacio y tiempo que a veces tienen lugar en el vídeo. Esto puede observarse en el ejemplo, procedente de las apostillas realizadas por Nanikano Fansub para la serie *Lucky Star*, en el que se muestran incluso imágenes para una mayor clarificación (figura 5).



Figura 5: Nanikano Fansub,
Lucky Star らき☆　すた

4. Conclusión

Aunque se trata de una práctica polémica, podemos destacar una faceta positiva del fansub. Para ello, es conveniente tener en mente el concepto de accesibilidad descrito por Orero (2005). Así, además de las similitudes con la subtitulación para sordos debido al uso de diferentes colores para diferenciar las intervenciones de los personajes, se añade la vertiente de la accesibilidad cultural por medio de la inclusión de las notas explicativas, promoviendo así que la obra audiovisual llegue a un mayor

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

número de espectadores interesados en la cultura japonesa. Esto también puede dar lugar a un posible uso didáctico y pedagógico de la lengua y cultura japonesa en un sentido estricto, pero también de la traducción de este idioma. Igualmente podemos remitirnos al trabajo del karaoke, cuyo uso puede ser beneficioso para el aprendizaje del idioma japonés.

Asimismo, teniendo en cuenta la demanda existente de este tipo de traducción por parte de un público específico con interés por adentrarse en la cultura, podría plantearse la posibilidad de ofrecer este tipo de explicaciones culturales en productos subtitulados profesionalmente para aquellos que les interese, por ejemplo, a modo de opción en los DVD, tal y como ocurre con comentarios de directores y otros extra. O, si el número de referencias fuese demasiado elevado y el texto en pantalla fuese excesivo, quizás otra opción fuese incluir un libreto con explicaciones al igual que las apostillas que hemos visto en los ejemplos, añadiendo valor a la edición de la serie de animación.

Podría pensarse que no existe un público objetivo real para ello. No obstante, este tipo de notas ya se ha incluido en otros formatos traducidos profesionalmente en España que cuentan con una temática similar a la tratada por los *fansubs*, tales como el manga y la novela ligera, también procedentes de Japón. En estos casos los traductores aprovechan las notas y los comentarios al final para explicar realidades culturales que quizá no queden del todo claras, así como para introducir diferentes aspectos de la obra en sí y para explicar juegos de palabras que no tienen un equivalente en nuestro idioma[7]. Y han tenido una buena aceptación entre el público.

Sin embargo para incluir estas notas en los productos licenciados, en primer lugar habría que homogeneizar criterios. Tal y como se ha visto en los ejemplos, los criterios de formato y extensión de las notas varían considerablemente según los *fansubs*. Además sería necesario revisarlas y adaptarlas a los criterios de traducción profesionales, que en la actualidad no se cumplen. De esta forma se corregiría la falta de calidad que se da en ciertos casos en cuanto a traducción y significancia de notas, puesto que recordemos que el *fansub* es algo voluntario y no profesional y, por tanto, está más sujeto a errores.

Bibliografía

DÍAZ LLAMAS, Alma, PÉREZ CUESTA, José María (2012), "¿Cómo se traduce en un fansub? Estudio desde una doble perspectiva". En: *I Congreso Sociedad Española de Lenguas Modernas*. Sevilla, 29 al 30 de septiembre de 2011, Sevilla, Editorial Bienza, pp. 105-119.

DÍAZ-CINTAS, Jorge, MUÑOZ, Pablo (2006), "Fansubs: audiovisual translation in an amateur enviroment", THE JOURNAL OF SPECIALISED TRANSLATION, nº 6, pp. 37-52. Recuperado de: www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf [18 de marzo de 2014].

7. Así ocurre en la novela *La melancolía de Haruhi Suzumiya*, editada por Ivrea (2010) en España y donde se explican los saltos temporales existentes, relacionando así la estructura de la novela con sus versiones manga y anime.

FERRER SIMÓ, María Rosario (2005), “Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales”, PUENTES, nº 6, pp. 27-43.

FUNDACIÓN JAPÓN:

(2008). *Present condition of overseas Japanese-language education: survey report on Japanese-language education abroad 2006: summary*. Tokyo, The Japan Foundation. www.jpf.go.jp/e/japanese/survey/result/survey06.html [18 de marzo de 2014].

(2011). *Present condition of overseas Japanese-language education: survey report on Japanese-language education abroad 2009: summary*. Tokyo, The Japan Foundation. www.jpf.go.jp/e/japanese/survey/result/survey09.html [18 de marzo de 2014].

(2012). *Survey report on Japanese-language education abroad 2012: preliminary results*. jpsurvey.net/jfsearch/ [18 de marzo de 2014].

KARAMITROGLOU, Fotios (1998), “A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe”, Translation Journal, nº2, www.sub2learn.ie/downloads/karamitroglou_fotiosa_proposed_set_of_subtitling_standards_in_europe.pdf [18 de marzo 2014].

MARTÍ FERRIOL, José Luis (2012), “Nueva aproximación al cálculo de velocidades de lectura de subtítulos”, TRANS. REVISTA DE TRADUCTOLOGÍA, nº16, pp. 39-48.

MOFA (2012), *Supein ni okeru tainichi seron chōsa: kekka gaiyō* スペインにおける対日世論調査（結果概要), www.mofa.go.jp/mofaj/press/release/24/8/0801_03.html [18 de marzo de 2014].

ORERO, Pilar (2005), “La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual”, QUADERNS DE TRADUCCIÓ, nº12, pp. 173-185.

TANIGAWA, Nagaru (2010), *La melancolía de Haruhi Suzumiya*. Barcelona, Ivrea.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La misión diplomática de Melchor Ordóñez y Ortega a la Indochina. Impresiones de su estancia en Japón*

Ramón Vega Piniella
Universidad de Oviedo

Palabras clave: Melchor Ordóñez y Ortega, militares, Japón, viajeros, grabados.

Resumen: En base al libro, mitad cuaderno de bitácora mitad diario, del coronel de infantería de marina Don Melchor Ordóñez y Ortega, proponemos un análisis de la visión que este insigne y curioso marino nos aporta sobre el Japón Meiji. Bajo el decimonónico y descriptivo título de "*Una misión diplomática en la Indochina. Descripción del viaje de la legación especial de España al Imperio de Annam y Reino de Siam, dando en dos años la vuelta al mundo*" (1882), esta obra nos aporta un excepcional ejemplo de las primeras descripciones de Japón testimoniadas por viajeros españoles. Aún más excepcional es la formación multidisciplinar del autor sobre lo que suponía el archipiélago. Sus costumbres, arte, monumentos y naturaleza son analizados desde un punto de vista sosegado y crítico, haciendo paráfrasis y explicación de tópicos que aún no se intuían en España. En una segunda parte nos centraremos en los objetos artísticos, estableceremos un primer estudio de los grabados sobre Japón que ilustran la obra, realizados en función a albúminas y de la colección del autor. En definitiva, una visión de los primeros ejemplos de patrimonio japonés de los que disponemos en España.

Keywords: Melchor Ordóñez y Ortega, military, Japan, travelers, engravers.

Abstract: Based on the book, halfway between diary and log work of Marine Colonel Don Melchor Ortega y Ordóñez, we propose an analysis of his vision about Meiji Japan. With the nineteenth and descriptive title of "*Una misión diplomática en la Indochina. Descripción del viaje de la legación especial de España al Imperio de Annam y Reino de Siam, dando en dos años la vuelta al mundo*" (1882) this work gives us an outstanding example of the earliest descriptions of Japan attested by Spanish travelers. Even more exceptional is the author's multidisciplinary training which involved the archipelago. Their customs, art, monuments and nature are analyzed from a peaceful and critical perspective, by paraphrase and explanation of topics that have not sensed in Spain yet. In a second part we focus the artistic objects, we will establish a study of the engravings on Japan that illustrate the work performed according to albumins and the collection of the author. In short, a vision of the first examples of Japanese heritage that we have in Spain.

1. La obra

Con un estilo fluido y ameno, pero sin perderse en anécdotas o menudencias, Melchor Ortega y Ordóñez nos narra sus experiencias como emisario de la corona española en el libro «*Una misión diplomática en la Indochina*». Puede considerársele

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D: "*Japón y España: relaciones a través del Arte*" (HAR2011-26140).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

por ello, más que un diario, un cuaderno de bitácora bien estructurado y ampliado de un curioso y erudito en innumerables campos.

Protegido de Isabel II, hecho que, junto a sus actos bélicos y estudios sobresalientes, le proporcionó una carrera meteórica en la marina. Será por ello nombrado como cabeza de la misión diplomática especial a la Indo-China. Este Ministro plenipotenciario de España era hijo de Melchor Ordóñez y Viana (1811-1860), quien fuera Gobernador Civil de Valencia y posteriormente ministro de Gobernación. De la mano del Ministerio de Marina (Rodao; 1997:116-117, Ordóñez y Ortega; 1882:12), pero también de la de su esposa, parte hacia su destino el 20 de Abril de 1879, concluyendo su particular vuelta al mundo en 1881, siendo publicado su libro al año siguiente. No obstante, el viaje tuvo un seguimiento interesante por otros medios, independientemente de esta publicación. Las revistas ilustradas, como no podía ser de otra forma, se hicieron eco de los sucesos acontecidos, haciendo especial hincapié en la modernización con respaldo regio, muy acorde con el caso japonés[1].

El prólogo de la obra corre a cargo de Pedro de Novo y Colson, teniente de navío y miembro de la Real Academia de la Historia, quien en ese mismo año publicaría su *Historia de la Guerra de España en el Pacífico*[2]. Al margen de destacar su brillante carrera, llegó a visitar la residencia del autor, quedando prendado de las colecciones que allí vio, tratándolo además de «*viajero historiador*» (Ordóñez y Ortega; 1882:12-13).

La principal misión del viaje era que la Indochina cediera a las presiones españoles para la emigración de sus súbditos, pretendiendo así mano de obra barata para Cuba y Puerto-Rico (Rodao; 1997:119). Para sorpresa de la opinión internacional, Ordóñez logrará un tratado muy beneficioso, tanto que Francia también se benefició de su pericia diplomática por acuerdos anteriores, por lo que la República tuvo a bien otorgarle la Legión de Honor. Pero no es nuestro caso centrarnos en el estudio de Siam y los acontecimientos de tan interesante viaje si no tratamos sobre el archipiélago nipón.

1.1. El viaje

Establecer lazos entre Annam[3], Siam[4] y España conllevaba asimismo un arduo itinerario en el que había que ir realizando toda clase de eventos del cargo, a la par que ratificando acuerdos anteriores desde su posición de ministro plenipotenciario. La embajada parte de Madrid directa a San Sebastián. Tras una estancia en Francia preparando acuerdos y contactos (Francia tenía la exclusividad de contacto con Siam) pasan al Mediterráneo. Allí visitarán Mónaco, Italia, Grecia, Turquía, Egipto, Aden (por entonces Arabia Independiente), Indostán y de ahí a la Indochina. En realidad era el recorrido más habitual de legaciones, viajeros y comerciantes del período, aprovechando

1. Para este ámbito recomendamos la obra de D. Almazán y F. Florentino (2002). Para consultar el documento que ilustra esta obra en la Ilustración española y americana, buscar la publicación del 8 de Julio de 1880.

2. Novo y Colson (1882), *Historia de la guerra de España en el Pacífico*. Madrid, Imprenta Fortanet.

3. Algo mayor a la actual extensión de Vietnam por la antigua Conchinchina (al sur de Camboya).

4. En la actualidad Tailandia, Laos y Camboya.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que un viaje de estas características no es habitual en el calendario. En la Indochina se establecerán durante más tiempo, estableciendo lazos con Malaca Independiente, Singapur como colonia inglesa, Conchinchina, Saigón como colonia francesa, y finalmente Annam y Siam. Una vez cumplido su principal cometido, viajarán a China y las colonias europeas próximas a Japón. Tras unos meses de estancia cruzan el Pacífico, atravesando los Estados Unidos y de ahí a Inglaterra, Francia y, finalmente, España[5].

El recorrido por Japón se limita al epicentro político e industrial del país, al sur de la isla de Honshu. El *Lumida*, barco que realiza el trayecto desde Hong Kong, desembarca en Nagasaki. Para el 3 de septiembre de 1880 ya están en Kobe. Desde allí tomarán el tren a Kioto, con alguna excursión a Ōtsu. El 8 de diciembre partirán hacia Osaka, de nuevo a Kobe. Dos días más tarde se instalarán en el Gran Hotel de Yokohama, asistidos por la legación española del embajador Castillo Trigueros. Tras una obligada escapada a Kamakura[6] celebran el año nuevo en Tokio. Su estancia en Japón concluirá el 8 de enero de 1881, con la partida del *Oceánide* del puerto de Yokohama.

1.2. Impresiones de Japón

En el libro, Ordóñez dedica cuatro capítulos a Japón, lo que no está nada mal en una comparativa superficial con el resto de países tratados[7], máxime cuando su única función diplomática es una cortés visita al ministro de Estado Inoue Kaoru. Se aprecia en ello cierta preferencia por parte del coronel, dejando entrever su conocimiento y pasión por la historia y costumbres niponas. Para su visión, desde la botánica a la arquitectura, todo estaba basado en caprichos elegantes y sencillos que contrastan con las modas del progreso. Pedro de Novo lo hará constar en el prólogo «*Creo que el lector agradecerá que se le haya hecho conocer al hombre dispuesto a ilustrarle acerca de países desconocidos hasta hoy, y los cuales ha estudiado con perfección y detenimiento»* (Ordóñez y Ortega; 1882:13). Evidentemente, el acceso a estos materiales sobre el archipiélago nipón era complicado. Pocos ejemplos previos y en castellano podemos encontrarnos. Sin embargo Ordóñez cuenta con fuentes mucho más amplias provenientes de un sinnúmero de «japonistas», tanto nacionales como internacionales[8]. Tal es así que en reiteradas ocasiones se encuentra en una curiosa tesitura. Si bien nos trata de describir cuanto puede del archipiélago, no quiere solapar su escrito con el de otros autores del momento. De esta forma tratará de manera muy somera los diferentes tópicos que ya se estaban cristalizando sobre el país del Sol Naciente: mártires cristianos, casas de té, honor, samuráis,… La panoplia prácticamente completa[9]. Llegará incluso a

5. El lector agradecerá consultar el interesante mapamundi a doble cara y en color con todos los pormenores del recorrido y del de otros insignes viajeros. Ordóñez y Ortega (1882:14-17).

6. Evidentemente, con el fin de disfrutar del Gran Buda de Kamakura. Ordóñez y Ortega (1882:533).

7. Capítulos del LXXIII al LXXVI.

8. Encontramos referencias al Barón de Hübner, entre otros. Ordóñez y Ortega (1882:535).

9. Encontramos incontables referencias a su conocimiento previo del archipiélago; Méndez Pinto, San Francisco Javier, las revueltas Satsuma, *Deshima*, etc… Por otro lado, en materias como el teatro kabuki, se centra en aspectos poco tratados por otros autores, como la figura del apuntador, las tramoyas o el sistema de iluminación. Ordóñez y Ortega (1882:530).

obviar la descripción de algunos emplazamientos o descripciones, por importantes que resulten, ya que considera que otros autores ya lo han tratado de manera adecuada[10]. Queda claramente atestiguado que Ordóñez no solamente está versado en los viajes a Japón, sino que ya le llega a resultar tedioso o repetitivo el describir lo mismo que otros autores[11]. No obstante, en cuanto desembarca, las descripciones de vestimentas y costumbres se hacen cada vez más prolijas, no pudiendo contener la emoción[12]. Además trata otros temas que no estaban tan en boga. Muchos datos geográficos, arqueológicos, raciales (*ainos*) y censales tan acordes con los intereses ilustrados del momento le resultan adecuados, aún no tan desgastados por otros autores. Asimismo, no puede evitar ser más prolijo con respecto al Emperador y a las religiones locales, sintoísmo y budismo, por la contextualización necesaria para explicar el Japón del momento.

Pese a todo lo expuesto, inicialmente toma el mando referente a Marco Polo. A continuación señala la rápida evolución del país a partir de 1853, proceso en el que dice que Japón pierde progresivamente su carácter «primitivo»[13]. En ocasiones esto le parece provechoso para la población, pero encontramos que se debate al respecto. Aclara en más de una ocasión que Occidente no debería imponer nada a Japón, y que han de ser éstos los que lleven a cabo sus propios avances.



Figura 1: "Pez de oro, Icono" Chiwen, el dragón sin cuernos protector de edificios ante desastres. Shashihokono del Castillo de Nagoya.

Literalmente, el primer capítulo sobre Japón viene a *«bosquejar someramente la idea que acerca del Japón se ha formado y se forma en la actualidad la Europa culta»* (Ordóñez y Ortega; 1882:516). Presenta un breve repaso por la historia local, aunque, como es comprensible, centrando su atención en las relaciones exteriores. Puesto que los capítulos previos de su obra se dedican a China, también hace alusiones a las diferencias entre China y Japón. Encontramos su opinión demasiado optimista con respecto al conocimiento del lector sobre el contexto cultural asiático. Juzgue el lector: *«Durante algún tiempo, se confundieron las costumbres japonesas con las chinas […] y pocos sospechaban las diferencias que median entre una y otra nación. Hoy rara es la persona que las*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

10. «…*cuyas bellezas han expuesto con más o menos entusiasmo todos los viajeros…*» y «*Tantas veces se han descrito las casas de té, que será difícil añadir algo nuevo…*». Ordóñez y Ortega (1882:518,526).
11. Tema estudiado por Martín Asuero para el caso del imperio Otomano. Cita Ordóñez a Lamartine, Perthusier, Fournefort, Pouqueville, Marcellus, Chateaubriand, Gautier, Galibert y Montagne. Ordóñez y Ortega (1882:177).
12. «*¡Todo es extraño en el imperio del Sol Naciente!*». Ordóñez y Ortega (1882:520).
13. Es interesante cómo refiere a la Revolución Meiji por otros autores con los pronunciamientos españoles de símil. Ordóñez y Ortega (1882:523).

desconoce» (Ordóñez y Ortega; 1882:514). En parte, esto es debido a los discursos de Tiburcio Rodríguez y Muñoz[14]. No deja de ser interesante su comparativa entre el arte chino y japonés, donde dice que industria y arte tienen predominancias diferentes aunque se produzca el mismo tipo de objeto: *«sin duda debieron aprender los primeros artífices no poco de los chinos; pero su fantasía, su privilegiada imaginación, supo imprimir a sus obras un sello de marcada originalidad»* (Ordóñez y Ortega; 1882:524).

También hace alusión al *«verdadero fanatismo artístico»* que por esos años sufre Europa, es decir, el *japonismo* en todo su esplendor[15]. Será precisamente el arte nipón uno de los motivos en los que Ordóñez centre más su atención. Si bien la narración de acontecimientos históricos tiene una mayor extensión, es mayor su número de alusiones a las artes, recreándose en las descripciones de sus procesos y lamentando no poder contar más de cada una de sus técnicas (Ordóñez y Ortega; 1882:524). Trata de aunar resumidamente las calidades y características propias de Japón en diversos artes, para después centrarse en la fundición de bronces[16], la elaboración del *cloisonné*[17] y el proceso completo de los lacados. Toda una suerte de mañas que, por si fuera poco, adereza con referencias a sus ventas en Occidente o acontecimientos históricos ligados. También se refiere a la calidad de las obras de exportación en ese momento (1880), siendo un férreo defensor de que los japoneses continúen elaborando a la manera de *«las gloriosas tradiciones del arte de sus antepasados»* (Ordóñez y Ortega (1882:524), aunque los objetos sean pensados para su exportación a Occidente *«La exportación a Europa, la esperanza de una pronta retribución, convirtió á los artistas japoneses en operarios, que hicieron caso omiso del buen gusto, provocando una época de decadencia*, *que aún existe, si bien dominada en parte por las acertadas disposiciones del Gobierno japonés»*[18]. Pero no tratará únicamente el arte de exportación. Pasearán por su pluma diversos edificios, especialmente de Kioto y Osaka. Los primeros, en su consideración artística, mientras que los segundos obedecerán más bien a sus capacidades defensivas y fabriles. Por otro lado, si tendrá muy en cuenta las condiciones sísmicas y geográficas locales para alabar una y otra vez la inventiva y técnica niponas (Ordóñez y Ortega; 1882:533).

El vocabulario japonés que emplea llega a ser excesivamente amplio en ocasiones, sobretodo, teniendo en cuenta que las transcripciones son tomadas al vuelo. Valga de ejemplo que las jóvenes intérpretes japonesas tañen el *«samsin»* (Ordóñez y Ortega;

14. Futuro representante diplomático de España en China, 1886-1890. García Ruíz-Castillo (2009).
15. Algo que no le era ajeno al autor, como veremos.
16. También con respecto al Buda de Kamakura encontramos una descripción bastante detallada del proceso. Sin lugar a dudas, parte de este interés se puede ligar a las citas de Hilario Nava y Caveda, "Noticias del Imperio de Japón", también de 1882. En ambos casos hemos de tener en cuenta la trascendencia de los procesos de fundición en la marina. Ordóñez y Ortega (1882:524).
17. Resulta muy interesante el que haga alusión a que se les permite observar el proceso completo de elaboración por considerar que los occidentales nunca podrían llegar a copiarles la maestría que ellos tienen en ese arte. Ordóñez y Ortega (1882:525).
18. Sin lugar a dudas se refiere a porcelanas de tipo Satsuma, de baja calidad y muy decoradas, que harán furor desde las Exposiciones Universales. Ordóñez y Ortega (1882:525).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1882:526), no el *shamisen*, y montan en *«djin-rik-it-shas»*[19]. No obstante denota un vívido interés por comprender el idioma, en ocasiones con comentarios bastante jocosos sobre su pronunciación.



Figura 2: Bronces del templo de Asakusa (Senso-ji), Tokio.

En cuanto a sus vivencias más japonesas, son posiblemente en Kioto, donde se hospeda durante varios días en un *«albergue Japonés»*[20], en oposición a sus residencias temporales en el *Hotel des Colonies* de Kobe o el *Gran Hotel* de Yokohama. En las antípodas a este acontecimiento nos encontramos con otro hecho realmente curioso, su experiencia más «española» en Japón:

> *«No lejos se encuentra el sitio denominado "La Bella española", punto de reunión de los habitantes de la colonia, donde se saborean ricas ostras, servidas en otro tiempo por una mujer que ha dado nombre a aquel delicioso paraje. Llamábasela "Bella Española", lo primero porque en sus juveniles años era un prodigio de hermosura, y lo segundo, porque salvó, con grave riesgo de su vida, á varios de nuestros compatriotas, perseguidos por fanáticos japoneses»*[21].

2. Los objetos

2.1. Grabados

Ya en la portada, de manera destacada, se hace saber que se trata de una «*Publicación ilustrada por artistas españoles, con gran número de retratos, vistas y planos*», en total 24 grabados de la mano de una multiplicidad de grabadores y dibujantes[22]. Las temáticas son enormemente variadas, y en muy pocas ocasiones el texto concuerda con la imagen[23]. Encontramos una primacía de conjuntos templarios (10), quizás por per-

19. «(*La pronunciación de esta palabra equivale a los consecutivos estornudos*)». Así se transcribieron las jinrickshaws o españolizadas jinrickishas. Ordóñez y Ortega (1882:519-520).
20. «*Hallamos albergue en una fonda japonesa; aun cuando es indudable que el papel abriga más de lo que á primera vista parece, […] nos costó trabajo habituarnos á los rigores de una temperatura sumemente baja, de las que nos resguardaban los débiles bastidores de madera forrados de papel*». Ordóñez y Ortega (1882:520).
21. Sito en Yokohama. Ordóñez y Ortega (1882:531).
22. Caben destacar H. Esteban, E. Yanguas y Teresa Madasú, la mayoría de ellos vinculados a la imprenta de Enrique Rubiños, como queda constancia en las láminas.
23.Con la salvedad del Gran Buda de Kamakura y de los retratos imperiales (indicados como reyes).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

mitir grabados más recargados y exóticos. Se alternan vistas de paseos (3) y jardines (2) con algunas imágenes de interiores (2), y dos grandes grabados de la cascada de Kobe. Los títulos de los mismos suelen resultar bastante someros, no aportando información prolija, con la salvedad de indicar correctamente el país de origen. En otros, como es el caso de *«Cómicos japoneses»*[24], queda patente cierta confusión.

Fuera de lo que cabría esperar, el empleo de grabados sobre Japón se extiende más allá de los capítulos afines, ilustrando capítulos de China, Hong Kong o Macao. Por otro lado, las imágenes japonesas tienen predominancia en el apartado de láminas. Como es obvio, se trata de las imágenes de mayor calidad, con impresiones a página completa. La mayor parte de ellas tienen una evidente intención decorativa, y algunas con base a retratos protocolarios. Cinco de estas láminas pertenecen al apartado de Japón. Por establecer una comparación, Annam, Siam y Camboya contarán con siete láminas, dos de ellas obsequios de los retratados, la Reina de Camboya y la Reina de Siam[25].



Figura 3: Templo de Shiba, Tokio. Izquierda, grabado de la obra de Ordóñez, Museo Naval de Ferrol. Derecha, albúmina procedente del Museo del Pueblo de Asturias (recortada).

A la hora de establecer el origen de las imágenes, es decir, que llegó a manos de los artistas españoles para realizar los grabados, hemos encontrado paralelismos evidentes con las albúminas que se vendían a Occidente. Existen fotografías muy similares al grabado del *«Budha de bronce de Kamakura»*[26] o al *«Médico curando por el sistema de maceración»*[27]. No obstante, en otros casos hemos podido localizar albúminas que son inequívocamente la inspiración del grabado, como *«Pagoda de Chomistea, en Kioto»*[28]

24. Se observa un grupo de cuatro samuráis japoneses con toda su panoplia. En este caso es posible que la escala del *kabuto* y el bigote del *menpô* dieran origen al malentendido. Ordóñez y Ortega (1882:489).
25. Para una revisión más detallada de las figuras reales siamesas, ver Almazán Tomás y Rodao (2002:475-484).
26. Sierra de la Calle (2001). Números de catálogo 72 a 78, 647 y 648.
27. Sierra de la Calle (2001). Números de catálogo 370 y 372.
28. Templo de Kiyomizu Kuwanon en Kioto, obra de Uchida Kuichi, c.1870. Sierra de la Calle (2001). Número de catálogo 88.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

y la *«Pagoda de Lluba»*[29]. Tal es el caso que nos permite datar con claridad la llegada de albúminas japonesas a España poco tiempo después de ser realizadas.

2.2. Su colección

El viaje es más fructífero para el estudio del arte japonés en España de lo que pueda suponerse por lo expuesto, ya que Ordóñez adquirió un buen número de objetos durante su estancia en Japón. Cuatro meses dan para mucho. Por sus descripciones podemos ver que no se trata de un comprador compulsivo, sino que conoce el desarrollo de las diferentes artes dentro del país y catalogaba las obras en consecuencia. Si bien su colección era amplia por sus innumerables viajes[30], Pedro de Novo destaca, por encima del resto de obras, la parte japonesa de la misma:

> *«Recuerdo entre aquellos; tapices japoneses de remota edad y otros de moderna fabricación, "Saxumas" (porcelanas) antiquísimas, de mérito extraordinario. [...] Un fusil japonés del siglo XVIII, con incrustaciones de oro y plata*[31]*. [...] La vajilla que sirvió al Ministro alemán*[32] *en el primer banquete ofrecido por el Micao del Japón al Cuerpo Diplomático. Y no menciono más, porque el catálogo sería demasiado extenso» (*Ordóñez y Ortega, 1882:13).

Hasta en cinco ocasiones se refiere a las compras de objetos, narrando las diferentes localizaciones donde adquiere las piezas. En ocasiones llega a ver los procesos de elaboración:

> *«Tanto en Kioto como en las poblaciones japonesas y las lindas casitas de los labradores, que sucesivamente recorrimos, pude formar un pequeño museo, gracias a la adquisición de preciosos [cloisonnés], satsumas, apreciadas por su antigüedad, verdaderos motivos del arte primitivo, y cuadros, de esos de líneas extrañas, de colores vivos, en los cuales la verdad y el naturalismo han sido sacrificados por la fantasía del artista»* (Ordóñez y Ortega; 1882:525-526).

En diversas ocasiones hace referencia a toda clase de cerámicas, como *satsuma*, lo que vendría a indicarnos que esas *satsumas* «*primitivas*» puedan ser cerámicas *raku* o similares. En cuanto a los «*cuadros de líneas extrañas*», por ausencia de referencias al *ukiyo-e* o grabados, muy posiblemente se trate de ejemplos de estos últimos. Pese a estas lagunas en la formación del coleccionista, sí aprecia de manera ponderada su estética y valor, adquiriéndolas en consecuencia. La tentación de comprar obras por

29. Vega Piniella (2014). Número de catálogo R-40599.

30. «*No ha viajado nuestro marino-diplomático por región alguna donde dejara de traer objetos curiosos, cuando no de mérito y riqueza, y todos ellos, ordenados y catalogados cuidadosamente, convierten hoy su casa en un notabilísimo museo; museo más notable que cualquier otro, por la circunstancia de haberlo coleccionado todo el mismo poseedor, en sus viajes a través de las cinco partes del mundo*». Ordóñez y Ortega (1882:13).

31. «*Como mi viaje a Japón coincidió con el cambio de armamento japonés en europeo, tuve la fortuna de adquirir notables armas de todas clases, algunas de ellas con incrustaciones de plata y oro, y todas trabajadas con esmero e innegable habilidad*». Ordóñez y Ortega (1882:526).

32. El embajador Struve.

parte de occidentales le mueve incluso a advertir sobre los peligros de este comercio masivo: *«La exportación y la venta crecen de día a día, y será muy probable que llegue una época en que no quede en Japón ni un modesto producto de su arte»* (Ordóñez y Ortega; 1882:531).

3. Conclusiones

El conocimiento sobre Japón que se extrae de la obra de Ordóñez deja entrever la cantidad de materiales que ha consultado para su travesía, estando muy al corriente de la situación y contexto del país. Por otro lado, los grabados nos sirven como evidencia de la temprana difusión de albúminas y fotografías de Japón en España, filtradas en este caso por el ojo de los grabadores españoles. Finalmente, la faceta de coleccionista del autor termina por confirmar su gusto y conocimiento sobre las artes del archipiélago nipón, al margen de resultar un temprano foco para las colecciones españolas. En conclusión, Melchor Ordóñez y Ortega, además de un consumado viajero y marino, resulta también un pionero coleccionista y difusor del arte y la cultura japonesas.

Bibliografía

ALMAZÁN TOMÁS, David, RODAO, Florentino (2002), "Tras las huellas del Elefante Blanco: la imagen de Siam en España durante el reinado de Chulalongkorn (1868-1910)", ARTIGRAMA, nº 17, pp. 473-491.

GARCÍA RUÍZ-CASTILLO, Carlos (2009), "Los fondos de las representaciones diplomáticas y consulares de España en China conservados en el Archivo General de la Administración: su contexto", CUADERNOS DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA, vol. 31, pp. 223-241.

ORDÓÑEZ Y ORTEGA, Melchor (1882), *Una misión diplomática en la Indo-china. Descripción del viaje de la legación especial de España al Imperio de Annam y Reino de Siam, dando en dos años la vuelta al Mundo*. Madrid.

RODAO, Florentino (1997), *Españoles en Siam (1540-1939): una aportación al estudio de la presencia hispana en Asia Oriental*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SIERRA DE LA CALLE, Blas (2001), *Japón. Fotografía s. XIX*. Vol. IV, Valladolid, Museo Oriental.

VEGA PINIELLA, Ramón (2014), *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)*. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La obra de Isabella Bird (1831-1904), una viajera inglesa de la época victoriana en Japón: *Unbeaten Tracks in Japan* (1880)

Pilar Garcés García
Universidad de Valladolid

Palabras clave: literatura de viajes, exploradoras victorianas, Japón.

Resumen: Isabella Bird fue una mujer excepcional en el austero mundo victoriano británico. Experta en historia natural fue una viajera incansable que recorrió gran parte del globo en todo tipo de transportes posibles. Durante sus cortas estancias en Gran Bretaña, se dedicó a planear futuros viajes y a escribir e ilustrar sus propias narraciones. En todos sus relatos muestra un gran poder de observación que plasma en sus obras con un estilo ameno, no por ello menos científico, que la convirtieron en una autora muy popular de la última década del siglo XIX. *Unbeaten Tracks of Japan* (1889), es una obra de viajes que podemos situar dentro de la literatura que se publica en lengua inglesa sobre el misterioso y desconocido Japón en la segunda mitad del siglo XIX, pero sin los tópicos que hacen del país del sol naciente una nación estéticamente deleitable pero incompresible. El viaje de esta autora se lleva a cabo en zonas poco visitadas que nos muestran un Japón mucho más real y, por ello, muy distinto de lo que otros autores de la misma época, como Rudyard Kipling o Lafcadio Hearn, nos describen.

Keywords: travel narrative, Victorian woman explorer, Japan.

Abstract: Isabella Bird was an exceptional woman in the rigid Victorian period of Great Britain. An expert in natural history and a determined explorer who travelled throughout the world using all sorts of transport. During her short stays in Great Britain, she continued planning future travels and devoted herself to writing about her experiences and to illustrating her own narratives, showing a great power of observation in her works. Her style is pleasant but at the same time scientifically accurate, which made her a very popular writer in the last decade of the 19th century. *Unbeaten Tracks of Japan* (1889), is a travel narrative published in English that deals with the mysterious and unfamiliar Japan in the second half of the 19th century, but without the clichés that depict this country as a nation aesthetically pleasant but alien to Western eyes. The journey of this author takes place along remote areas of the country that takes the reader to out-of -the-way and unheard of spots until then, but that reveal a reality of Japan that was not present in the works of Rudyard Kipling or Lefcadio Hearn.

1. Introducción

Dos épocas histórico-cronológicas son las que aparecen mencionadas en el título, ya que se trata de dos períodos que impregnaron carácter a los dos países a los que nos referimos. Por una parte la época victoriana, que no se circunscribe únicamente al reinado de la reina Victoria (1837-1901), sino que describe toda una serie de valores característicos que definieron una sociedad regulada por estrictas normas en las que la mujer tenía un papel determinado. Por otra parte, el período Meiji japonés, (明治時代 – *meiji jidai*; 1868-1912) referido a los 45 años de reinado del Emperador en el

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que Japón no sólo se abre al exterior y comienza a tener relaciones con Occidente, sino que también impone una serie de regulaciones muy estrictas en su sociedad para pasar rápidamente de un país feudal a uno moderno. Sin embargo esta impronta de inmovilidad, de sociedades que se desarrollan dentro de unos rígidos esquemas que imponen al individuo un determinado papel dentro de la sociedad, donde es imposible ignorar las normas sin ser marginado y rechazado por la comunidad, es desafiada por el deseo de libertad y las posibilidades de viajar que se le ofrecen a todos aquellos que se sienten incómodos con su comunidad, pero que no se atreven a rebelarse abiertamente por temor a ser desterrados de una sociedad que funciona como colectivo.

Los viajes serán una de las principales armas de los inconformistas para desafiar un mundo que quiere ofrecer seguridad a cambio de libertad. Entre este grupo de insatisfechos se encuentran algunas mujeres victorianas, que comprenderán que la libertad y el conocimiento se adquieren en los trayectos mediante los cuales las pueden transportar a mundos nuevos y desconocidos que les van a ofrecer esa autonomía. Las mujeres viajeras británicas se nutren de la experiencia de viajes de sus predecesoras, como son las mujeres que podían costearse el Grand Tour, el viaje que emprendía la aristocracia británica para cultivarse en las artes, las letras y las lenguas. Generalmente el periplo tenía un itinerario fijo que les llevaba desde Dover a Ostende o Calais y desde allí a viajaban a París, Ginebra, Turín, Florencia, Roma, Venecia, Innsbruck, Viena y Berlín para aprender y desarrollar sus destrezas lingüísticas y artísticas, así como para relajarse y recuperar su salud física y mental en balnearios y espacios reservados para este turismo de élite. Este tipo de viajes se desarrolla sobre todo a partir de 1660[1] y continúa hasta aproximadamente 1840, con el advenimiento del ferrocarril y de los barcos a vapor que ofrecen revolucionarios medios de transportes cómodos y seguros. Tenemos testimonios de estos viajes del Grand Tour en la pluma de viajeras como Lady Elizabeth Craven (1750-1828), muy conocida como autora de teatro y de varios "travelogues" (libros de viajes) y otras muchas mujeres que desafiaron a la sociedad que quería mantenerlas encerradas en casa, perpetuando su ignorancia al impedir que fueran expuestas a los estímulos exteriores. Muchas de estas mujeres expresaron abiertamente que se sentían oprimidas, ignoradas y encerradas en su país sin posibilidad de ver el mundo exterior. Mary Berry acuñó una contundente frase que afirmaba que sólo viajando y conociendo otros países podían deshacerse de sus *"English prejudices"* (B. Dolan; 2001:3). Otra viajera muy conocida por la defensa de los derechos de las mujeres a ser instruidas igual que los hombres, Mary Wollstonecraft, publicó en 1792 su obra, *A Vindication of the Right of Woman,* en la que, extasiada ante lo que ocurría en la Revolución Francesa, exigía para las mujeres inglesas lo mismo que los revolucionarios franceses: libertad, igualdad y fraternidad. Lo que une a todas estas predecesoras con Isabella Bird es sus ansias de libertad, su curiosidad por la vida y sus inquietudes intelectuales que les hacen desafiar las costumbres y las normas de una encorsetada sociedad que reduce su libertad al ámbito doméstico. Sin embargo, lo que diferencia a las

1. La obra de John Locke, Essays *Concerning Human Understanding* (1690) subraya la importancia de viajar, ya que el conocimiento humano sólo puede desarrollarse a través de estímulos externos y estos sólo pueden avivarse gracias a la experiencia empírica del viaje.

mujeres de la ilustración de la mujer victoriana, es que las anteriores viajaban con todos sus enseres, con un séquito de sirvientes y rodeadas del mismo lujo y comodidades que las que tenían en sus casas inglesas, y sus destinos eran países europeos en los que podían moverse con toda comodidad y seguridad en viajes perfectamente organizados y planificados. A las mujeres victorianas se les abren las puertas de nuevos destinos mucho más lejanos, más peligrosos y menos planificados que hacen del trayecto una experiencia única de aventura y libertad.

Isabella Bird es una de las privilegiadas victorianas que emprende el viaje amparándose en su fragilidad. Al igual que muchas otras mujeres de esta época, las enfermedades que las aquejan tienen que ver con la claustrofobia que sufren porque su campo de acción se limita al ámbito doméstico, por ello la mayoría necesita cambiar de aires para recuperar la salud que otorga la sensación de libertad e independencia que ofrecen los viajes. Isabella cae irremediablemente enferma cuando regresa a su casa en Inglaterra y se recupera milagrosamente en el mismo momento en el que se aleja de su país. Japón no es su primer destino, sino que nuestra autora ya había recorrido Australia, las Montañas Rocosas de Estados Unidos, parte de Canadá, las Islas Sandwich (archipiélago de Hawaii) y después de Japón se marchará a China, el Tíbet, Corea, Persia, Marruecos,… dejándonos los relatos de sus experiencias como testimonio de su espíritu intrépido e inquieto. En 1879 publicó el libro de viajes que la iba a catapultar a la fama, *A Lady's Life in the Rocky Mountains* en el que narra su amistad y aventuras con Jim Nugent, el hombre solitario de las montañas Rocosas. Isabella se rebela contra las normas que le impone la sociedad victoriana y relata sus aventuras a caballo montando a horcajadas, vestida con indumentaria hawaiana, y cabalgando y conviviendo con el aventurero de las montañas. La narración de sus aventuras es fresca al tiempo que provocativa, ya que es consciente de las críticas que va a recibir de su entorno, y sin embargo, llega a conjugar con maestría el relato implícito de su relación con Jim. Su perspicaz forma de narrar le otorgó fama y éxito en la publicación de su libro, tanto entre sus contemporáneos como entre la crítica feminista, que ve en esta forma de narrar a una autora subversiva que transgrede las normas.

Otras mujeres victorianas también viajan a Japón y publican sus experiencias en el nuevo destino que ofrecen las agencias de viajes, como la Thomas Cook, pionera en la oferta de este tipo de destinos, pero algunas de estas otras mujeres como Mrs. Christopher Pemberton Hodgson, Mrs Hugh Fraser o la Baronesa Albert d'Anethan[2] viajan a Japón acompañando a sus maridos, y por lo tanto, solían viajar con un séquito de sirvientes y una gran cantidad de enseres que hacen que su vida sea la misma allá donde van. Tan solo se trasladan físicamente de lugar, pero no experimentan las dificultades ni afrontan los retos de las mujeres que viajan solas buscando en Japón un destino turístico

2. Mrs Christopher Pemberton Hodgson es la esposa del primer cónsul británico y vivó en Japón de 1859-60 y sus cartas son las primeras que publica una mujer sobre el Japón Meiji. Mary Fraser es la esposa del Ministro Británico en Japón y describe en sus cartas sus experiencias entre 1889-1894. La Baronesa d'Anethan es la esposa inglesa del Ministro belga y describe su vida en Japón entre 1893-1906.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

diferente, como Anna D'A, Alice Frere o Annie Brassey[3]. Sin embargo, la peculiaridad que hace especial el periplo y el relato de Isabella Bird es precisamente que emprende su viaje para descubrir los lugares más recónditos e inexplorados de Japón, no los turísticos y acotados lugares a los que acceden el resto de los turistas europeos.

2. Japón como tema de las narraciones de viajes

A partir de la revolución del transporte, tanto en el ferrocarril como en los barcos a vapor, muchos viajeros se aventuraron a lejanos países atraídos por su exotismo, su territorio salvaje o su desconocimiento. Entre estos viajeros encontramos intrépidas mujeres que publicaron sus experiencias haciendo las delicias de un público que no tenía los medios o la osadía de adentrarse en lugares desconocidos. Para las mujeres británicas le experiencia de la India resulta familiar, ya que se adentran en un territorio colonizado por Gran Bretaña y el mundo al que llegan, en la mayoría de los casos, es una imitación de la vida en Inglaterra. La experiencia del Próximo y Medio Oriente suele atraer por su sensualidad y erotismo, más a los hombres que a las mujeres, pues había una imagen muy extendida de la mujer de Oriente Medio como una criatura peligrosa, objeto de deseo, adoradora de dioses paganos y con un fuerte sentimiento anti-inglés (D. Button & T. Reed; 1999). También el continente africano ejerce un gran poder de atracción entre las mujeres viajeras ya que representa la imagen de la lucha heroica contra animales y tribus salvajes, la supervivencia al límite en un territorio de climatología adversa y cruel y de una zona del planeta peligrosa y amenazante. Sin embargo, Japón es un país que no es colonia, aunque los primeros tratados no son ventajosos para Japón, que se encuentra en una posición de subordinación con respecto a los poderes extranjeros, Occidente sólo podía ejercer un poder limitado y jamás colonizó Japón. Los extranjeros vivían en los espacios reservados para ellos y se regían por sus propias leyes, y aunque según el relato de Mrs. Fraser, los ingleses eran más numerosos que el resto de las nacionalidades, estos no eran los únicos que habían llegado a Japón, por lo que, aunque el país al principio estuviera en inferioridad de condiciones, no ocupó nunca el lugar de una colonia. Tampoco es Japón un país atractivo desde el punto de vista del erotismo. Si bien es cierto que coleccionistas occidentales compraron grabados de *Shunga*, el arte erótico, sobre todo a mediados y finales del siglo XIX, este permaneció en colecciones privadas y no llegó a formar parte de los diferentes discursos o imágenes sobre Japón. La imagen más extendida de Japón es la geisha, que no levanta grandes pasiones entre los occidentales, tal y como afirma Ernest Satow en 1860 al describir a estas mujeres japonesas: «*Some of them were certainly pretty, others decidedly ugly, but we thought their looks were ruined in any case by the blac-*

3. Anna D'A publica en 1862 su visita a Manila y Japón, Alice Frere en 1866 su *The Antipodes and Round the World* y Annie Brassey en 1877 su viaje alrededor del mundo. Lo más interesantes de estas tres narraciones sobre Japón es que se producen en un período de inestabilidad política en una época en que los extranjeros no son bien vistos y los pasaportes solo permiten estancias en puertos del tratado como Nagasaki, Hakodate y Kanagawa/Yokohama.

kened teeth and the white lead-powdered faces» (E. Satow; 1968,1921:95), visión que complementa la que nos da von Siebold en 1829 cuando describe a las geishas como «*perfectly free from the licentious movements of the professional dancing girl of the East*» (V. Siebold; 1829:135).

Japón, por lo tanto, no tiene tanto exotismo que ofrecer al nuevo turista que busca aventura, peligro, experiencias extremas y ciertas dotes de erotismo, sobre todo para el turista masculino. Por lo tanto, cabe preguntarse qué es lo que atrae de Japón a Isabella Bird, una mujer que pasó una temporada conviviendo con los pescadores escoceses soportando sus duras condiciones de vida, que vivó aventuras a caballo en las inhóspitas montañas Rocosas, que se enamoró de un hombre que vivía al margen de la civilización, que cruzó el océano para llegar a una Australia de la que volvió muy decepcionada, y que supo sortear las rígidas normas victorianas convirtiendo su vida doméstica en una vida de continuas aventuras.

La respuesta está en el título del libro que escribe sobre Japón, *Unbeaten Tracks of Japan*, es decir, que su viaje no se limita a visitar los lugares turísticos que todo el mundo espera ver, y sobre los que se había escrito profusamente desde que Japón comenzara su proceso de modernización en 1868, sino que Isabella busca ser exploradora, no se conforma con ser viajera, su espíritu indómito le lleva a buscar el lado ignoto de Japón. Así pues, vamos a ver que las cartas que dirige a su hermana, que son la excusa para después compilarlas todas y publicar su libro sobre Japón, tienen un doble valor: por una parte nos descubre un Japón desconocido de la época Meiji, y por otro nos presenta un manuscrito bien documentado sobre Japón que revolucionó a la Royal Geographical Society de Londres, que no quería admitir que una mujer tuviera la capacidad de escribir con rigor y amplios conocimientos sobre temas, hasta entonces, propiedad exclusiva de los hombres.

3. El texto de Isabella Bird

La versión del texto de Isabella Bird que conocemos y que se ha seguido reeditando no es la versión original y primera que publica John Murray, sino que se trata de una versión abreviada de un libro que era mucho más voluminoso. Los motivos por los que el libro sufre una amputación desde su primera publicación en octubre de 1880 son muy significativos del tipo de escritura que les estaba reservado a las mujeres de la época victoriana. La primera edición completa que publica John Murray, su editor, contiene las cincuenta y nueve cartas que Isabella le escribe a su hermana Henrietta. En 1885 estos dos volúmenes aparecen reducidos a un solo tomo que contenía únicamente cuarenta y cuatro epístolas (y de algunas de ellas no se publicó la carta completa, ya que varias anotaciones fueron suprimidas) de las cincuenta y nueve cartas que contenía la primera edición. Las siguientes ediciones han seguido a la de 1885 y, por lo tanto, no se han incluido las cartas y anotaciones de la versión original. Al examinar qué cartas y anotaciones se excluyeron de la edición de 1885 podemos comprobar que la mayoría tenían un carácter didáctico y comentarios acerca de diversos aspectos de Japón como

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

las misiones de Niigata, la comida y la cocina japonesa, apuntes sobre Tokio y Yezo, comentarios sobre el santuario de Ise, asuntos japoneses de interés público, apuntes sobre sintoísmo y unos apéndices muy interesantes con glosarios de palabras japonesas y palabras Ainu, que no eran meras pinceladas de Japón, sino comentarios analíticos y bien informados que rebelaban que Isabella Bird había leído y asimilado sobre el país que iba a conocer. Esta era una actitud imperdonable en la época victoriana, que una mujer pudiera disertar o se atreviera a utilizar un discurso pedagógico para informar a un lector culto. Por este motivo, los libros de viaje que escriben las mujeres son en forma de epístolas, diarios o memorias, ya que servían de estrategia para conseguir que sus escritos fueran publicados, puesto que como pertenecían al ámbito privado, doméstico, propio de la mujer, estaban bien vistos por la sociedad. El objetivo último de sus escritos no podía ser explícitamente el ser publicados para un público-lector cultivado, ya que esto pertenecía al ámbito de lo público e intelectual del que las mujeres estaban excluidas, por eso se veían en la necesidad de disfrazar el propósito de sus escritos con justificaciones socialmente aceptadas como eran los diarios, las memorias de los viajes, o las cartas a familiares y amigos. Encabezando todos sus escritos tampoco podía faltar una justificación que explicase que el motivo por el que publicaban sus escritos era para entretener a sus amigos y familiares con superficiales impresiones de sus viajes. Isabella no puede escapar de estas convenciones que dictan las mores del momento y comienza su libro tomando como excusa su delicada salud, enmascarando de esta forma su verdadera inquietud científica:

> «*Having been recommended to leave home, in April 1878, in order to recruit my health by means which had proved serviceable before, I decided to visit Japan, attracted less by the reputed excellence of its climate than by the certainty that it possessed, in a especial degree, those sources of novel and sustained interest which conduce so essentially to the enjoyment and restoration of a solitary health-seeker*» (I.Bird; 2006: Prólogo).

Sin embargo, lo que viene a continuación de este prólogo no son simples cartas a su hermana pequeña, son anotaciones minuciosas de la vida, la gente, y sobre todo de la naturaleza, habilidad que adquirió de pequeña gracias a su padre, que era abogado y había trabajado durante un tiempo en la India, aunque a su regreso se dedicó a la labor pastoral. Era una persona de principios sólidos, pero que creó una familia unida por la devoción que sentían los unos por los otros y por todo el entorno que les rodeaba (A.M. Sttodart; 2011,1906).

Antes de emprender su viaje a Japón, Isabella había alcanzado fama por su libro sobre América, *A Lady's Life in the Rocky Mountains,* publicado en 1879 y *Six Months in the Sandwich Islands,* en 1875, y dos años antes había dirigido su discurso de aceptación en la Royal Geographical Society de Londres en 1892 a un público masculino, siendo la primera mujer que fuera admitida en la institución gracias a los conocimientos que mostró tener de todos los lugares que recorrió. También fue nombrada miembro de la Scottish Geographical Society y unos años después de su retorno de Japón ingresó en Royal Photographic Society en 1897 por la calidad de sus fotografías.

Sin embargo, todos estos reconocimientos personales por su trabajo y su dedicación no evitaron que el libro que escribe sobre Japón fuera mutilado en la segunda edición precisamente por sus contenidos pedagógicos que muestran una gran preparación y un método de aprendizaje sistematizado y meticuloso. No hay más que mencionar los glosarios de palabras japonesas y ainus que confeccionó minuciosamente y que desaparecieron de la segunda edición. Lo que también nos resulta sorprendente es que su biógrafa, Anna Stoddart, no menciona la omisión de la parte de la introducción y de los capítulos que hemos comentado en su biografía de 1906, y que Lorraine Sterry (L. Sterry; 2009) sugiera que su supresión se debe a que estas partes contenían comentarios negativos acerca del gobierno japonés y eso no era aceptable, ya que tan solo habían pasado diez años desde que Japón abriera sus puertas al exterior y, aunque la situación se había calmado y los extranjeros, en general, gozaban de seguridad, había en el ambiente cierta sensación de inseguridad, con pequeñas revueltas y signos de malestar de la población japonesa ante la presencia extranjera, cuando todo apunta a que su omisión es deliberada porque contenía información nueva y precisa sobre algunos aspectos importantes de Japón.

Isabella comienza su viaje en 1878, un año después de que el Emperador pusiera fin a la revuelta Satsuma lo que marcó el final de la era feudal de una manera definitiva. El país se convertía en un destino muy seguro, y ya desde 1874 los viajeros obtenían pasaportes de las autoridades japonesas para viajar fuera de los puertos del tratado, lo que ofrecía a esta intrépida aventurera una oportunidad única para experimentar zonas inexploradas de un país, que por otra parte, se había convertido en un lugar muy solicitado para ser visitado. Los propios japoneses habían gestionado el turismo de una manera asombrosa y ya la compañía de transporte por tierra (*Riku-un-kaisha*) tenía oficinas en los pueblos más importantes para proporcionar transporte a los viajeros, ya que en Japón la gente viajaba mucho, no solo para vender mercancías o en peregrinaciones a lugares sagrados sino también en viajes de placer. El turista extranjero se sorprendía al llegar a Japón de la eficiencia de su perfecta organización, incluso se les daba a los viajeros un bono para poder utilizar en diferentes casas de té, hostales, posadas, restaurantes… que les facilitaba la obtención de alojamiento y comida a precios razonables. Isabella comenta que incluso en lugares como Nikko, que hacía poco se había abierto a los extranjeros, contaban con perfectas guías de viaje que explicaban los itinerarios y los diferentes objetos de una forma detallada e informativa.

4. De Yedo a Yezo. Un estudio geográfico y etnográfico de los ainus

La parte del libro más documentada y analizada desde una perspectiva crítica es la que se refiere a su viaje a las partes más desconocidas de Japón. Para Isabella lo más importante es que el lector perciba lo que significa el *"viejo Japón"*, no lo que ha supuesto para este país su occidentalización. Por eso en su propio discurso narrativo la autora evita utilizar el nombre de Tokio, (東京 – la capital del este) y usa el antiguo nombre de Yedo, aunque desde 1868 la capital había sido bautizada con el nombre de

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Tokio. Lo mismo ocurre con la zona norte de Japón, que en 1869 pasa a ser Hokkaido (北海道- la región del mar del norte), pero Isabella no renuncia a su nombre clásico, Yezo. Su viaje, si bien es excepcional, es bien visto por el gobierno inglés, que le da cartas de presentación necesarias para facilitar la obtención de permisos para viajar por zonas inexploradas y no ser molestada por la policía, aun así, no escapa al férreo control de los japoneses que vigilan todos sus movimientos. Isabella soporta con estoicismo y un gran sentido del humor ser el centro de atención de los campesinos japoneses que ven por primera vez a un occidental en sus territorios, y lo más significativo de estos encuentros es que la escritora nos relata también la opinión que tienen los japoneses de los occidentales, como cuando describe el terror que desata su llegada entre las muchachas de Takahara, que la confunden con un hombre con sombrero y huyen despavoridas. El sirviente de Isabella, Ito, le informa de que han huido porque se dice que los hombres extranjeros suelen portarse muy mal con las chicas japonesas: «*Ito in explanation said:* '*They haven´t seen any, but everybody brings them tales of how rude foreigners are to girls, and they are awfully scared'»* (I. Bird: 102).

En su camino hacia Hokkaido, Isabella sufre incomodidades y todo tipo de injerencias en su privacidad, pero ella es consciente de que es una rareza en esos parajes prácticamente desconocidos para los occidentales[4]. Su misión como exploradora no es únicamente pasar de largo por esos caminos difíciles, sino que quiere convivir con la población, quiere conocer de primera mano la vida rural de un Japón que no aparece en los relatos de viajes que nos dan otros viajeros occidentales, que generalmente nos ofrecen una imagen estéticamente delicada y pulcra de Japón. De su estancia en Fuji-hara, sin embargo, nos deja la siguiente impresión:

> *«A road, at this time a quagmire, intersected by a rapid stream, crossed in many places by planks, runs through the village. This stream is at once "lavatory" and "drinking fountain". People come back from their work, sit on planks, take off their muddy clothes and wring them out, and bathe their feet in the current. On either side are the dwellings, in front of which are much-decayed manure heaps, and the women are engaged in breaking them up and treading them into a pulp with their bare feet.[…]. The persons, clothing, and houses are alive with vermin, and if the word squalor can be applied to independent and industrious people, they were squalid. Beetles, spiders, and wood-lice held a carnival in my room after dark …»* (I.Bird; 99-100).

Podría parecer que a la vista de este Japón desconocido, Isabella decidiera darse la vuelta y volver al mundo más civilizado y acorde con su condición de mujer desamparada y enfermiza, sin embargo, aunque en determinadas ocasiones juega el papel

4. Antes de Isabella Bird ya había alguna descripción de los Ainu. La más antigua es del jesuita siciliano Jeronimo de Angelis de 1618, tal como recoge Michael Cooper S.J. (1965) en su obra *They Came to Japan*, una antología de los primeros documentos sobre Japón escritos entre 1543-1640. En lengua inglesa hay alguna referencia a los Ainu como la de William Broughton (1804*), A Voyage of Discovery to the North Pacific Ocean*, que describe sus viajes entre 1795-1798, J.M. Tronson (1859) *A Voyage to Japan*, Henry Tilley (1861), *Japan, the Amoor and the Pacific*, y una conferencia que el Capitán T.Blakiston dio en la Royal Geographical Society en 1872. (Sterry, 2009:256)

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de mujer frágil que está a punto de rendirse por las duras condiciones del camino, probablemente para continuar con el discurso victoriano que permite a las mujeres ser autoras de viajes que relatan situaciones domésticas y triviales, con una voluntad inquebrantable continúa su camino para llegar al destino que se había marcado al comenzar este viaje: conocer y convivir con los Ainu, esa población semidesconocida que el propio gobierno japonés había arrinconado en un inhóspito territorio al norte del país con el fin de controlarlos y colonizarlos. El gobierno central de Tokio, una vez se instaló en Hokkaido, presentó su estrategia como un acto humanitario en el que salvaba a los Ainu de la miseria y la barbarie, llevándoles la civilización. Esto hace que los propios japoneses demuestren una actitud muy despectiva de los Ainu, a los que considera inferiores. Esta percepción aparece en la obra de Bird, cuando su particular lazarillo, Ito, le dice en varias ocasiones a Bird que no se mezcle con los Ainu, que son perros mugrientos. La propia Isabella sale en defensa de los Ainu en varias ocasiones amonestado a Ito por su falta de consideración y respeto ante cualquier ser humano. La visión que prevalece en el relato de la escritora británica es la de la superioridad de la civilización europea, sobre todo la visión del imperio británico sobre el resto de civilizaciones tal como apunta Sterry en su explicación sobre el concepto de raza que prevalece en el relato de Isabella Bird, ya que esta se apoya en tres de las teorías más influyentes de la época como la del buen salvaje (T. Ellingson; 2001), la teoría darwiniana de la supervivencia del más fuerte, y la idea del eslabón perdido entre el hombre y el mono. Incluso la metodología que sigue recogiendo datos sobre tribus desconocidas, es la que imperaba en el momento, midiendo la altura y la circunferencia de la cabeza para determinar la capacidad mental de las personas, es decir, utilizaba la frenología para categorizar las diferentes razas y poblaciones. Estas mismas teorías las podemos ver reflejadas unos años más tarde en la obra de A.H. Savage Landon cuando en 1893 publica su obra *Alone with the Hairy Ainu*, en la que observamos una búsqueda parecida del buen salvaje que no está contaminado por la civilización.

Sin embargo, lo que diferencia el retrato que hace Bird sobre los Ainu del resto de narrativas es que fue capaz de introducirse en la vida cotidiana e íntima de las mujeres Ainu. Su condición femenina le permitió tener acceso a la vida doméstica Ainu y le permitió observar de primera mano que las mujeres disfrutaban de cierta independencia y se situaban en un plano de igualdad con respecto a los hombres. Los comentarios y retratos de su experiencia conviviendo con una tribu poco conocida sigue las teorías convencionales del siglo diecinueve, pero convierten el relato de una viajera victoriana en un libro de viajes documentado y un estudio científico válido y digno de ser presentado ante las más prestigiosas sociedades científicas del momento, desafiando de esta forma las convenciones sociales victorianas sobre el papel de la mujeres autoras de relatos de viajes.

Bibliografía

BIRD, Isabella (1911) (2006), *Unbeaten Tracks in Japan*, Japan & Stuff Press: Japan.

DOLAN, Brian (2001), *Ladies of the Grand Tour*, London: Harper Collins.

COOPER, Michael S.J. (1965), *They Came to Japan*, Berkeley: University of California Press.

DEMAREST BUTTON, Marilyn, REED, Tony (eds.) (1999), *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*, London: Greenwood Press.

ELLINGSON, Ter (2001), *The Myth of the Noble Savage*, University of California Press: London.

LOCKE, John (1690-2013), *An Essay Concerning Human Understanding,* The Electronic Classics Series, Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton: Hazleton.

SATOW, Sir Ernest (1968) (1921), *A Diplomat in Japan*, *Tokyo*: Oxford. OUP.

SAVAGE LANDON, Arnold Henry (1893), *Alone with the Hairy Ainu*. Londres: The Project Gutenberg eBook.

STERRY, Lorraine, (2009), *Victorian Women Travellers in Meiji Japan*, Kent: Global Oriental.

STTODART, Anna Mary (2011) (1906), *The Life of Isabella Bird*, *Mrs. Bishop* New York: Cambridge University Press.

TORRES-POU, Joan (2013), *Asia en la España del siglo XIX, literatos, viajeros, intelectuales, y diplomáticos ante Oriente*, New York: Rodopi.

VON SIEBOLD, Franz (1829), *Manners and Customs of the Japanese in the Nineteenth Century*, London: Kegan Paul.

WOLLSTONECRAFT, Mary (1792) (2012), *A Vindication of the Right of Woman,* Gradesaver: USA.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Imágenes del Japón Meiji y Taisho en la literatura ibérica

Mario G. Losano
Università degli Studi di Torino

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: literatura exotista, Japón Meiji, Blasco Ibáñez, Luis de Oteyza, Wenceslau de Moraes.

Resumen: España y Portugal –los Estados europeos que primero tuvieron contacto con Japón– fueron sobre todo espectadores de la modernización del Japón Meiji. El imaginario colectivo ibérico conoció la transformación del Japón Meiji sobre todo a través de los escritos literarios de algunos viajeros. Este trabajo se detiene en las imágenes de Japón transmitidas por escritores como los españoles Blasco Ibáñez y Luis de Oteyza y el portugués Wenceslau de Moraes. El autor comenta los principales fragmentos de algunas de sus obras, que transmitieron a los lectores ibéricos la imagen del viejo Japón y de la transformación que éste estaba experimentando en los años de la modernización Meiji.

Keywords: exoticism in literature, Meiji Japan, Blasco Ibáñez, Luis de Oteyza, Wenceslau de Moraes.

Abstract: Spain and Portugal –the European states that first came into contact with Japan– were chiefly spectators of the modernization of Meiji Japan, and the Iberian collective imagination got a glimpse into the transformation of Meiji Japan chiefly through the literary reports of some travellers. The present communication dwells upon the images of Japan handed down from writers like the Spaniards Blasco Ibáñez and Luis de Oteyza and the Portuguese Wenceslau de Moraes. The author comments upon the pivotal passages of some of their works that transmitted to the Iberian readers the images of old Japan and of its transformation during the Meiji era.

1. La visión geopolítica de los Estados ibéricos poscolombinos

El estudio de la circulación de las ideas europeas fuera de la propia Europa encuentra un ámbito de investigación casi inagotable en el Japón de la época Meiji. En el ámbito socio-jurídico concretamente, las numerosas y profundas incorporaciones de modelos europeos contribuyeron a la explicación de algunas de las características del Japón moderno. Tan solo a partir de estas incorporaciones es posible explicar, por ejemplo, por qué el sistema jurídico japonés se inspira en el derecho codificado de la Europa continental y no en el Common Law anglo-americano (M. G. Losano; 2007). A los consejeros jurídicos franceses se remontan las experiencias japonesas de codificación. Al alemán Hermann Roesler (1834-1894) se remonta la primera constitución japonesa, que siguió en vigor hasta el final de la Segunda Guerra Mundial: por consiguiente la constitución Meiji presenta una sólida estructura alemana, aunque Kipling la considerase *«desoladoramente inglesa»* (R. Kipling; 2011:32). Los billetes de la época Meiji los diseñó el italiano Edoardo Chiossone (1833-1894), cuyas vastas colecciones niponísticas constituyen hoy el Museo de Arte Oriental Edoardo Chiossone de Génova. El único consejero jurídico y diplomático italiano que estuvo en el Japón Meiji fue Alessandro Paternostro (1852-1899), del que conseguí fotografiar los documentos que

se trajo de Japón, hoy digitalizados en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich (M. G. Losano; 1973, 2011b).

La preferencia japonesa por Europa continental se explica por la desconfianza hacia el mundo anglo-americano, suscitada por la Guerra del Opio en China y la incursión del comodoro Perry en Japón, mientras Francia –también potencia colonial, aunque sobre todo en África– era la patria del Código Napoleón, que servía de modelo a las legislaciones europeas y extraeuropeas. Holanda, incluso durante los doscientos años de clausura de Japón al exterior, no había dejado de ser el puente entre Europa y Japón. Por otro lado, Italia y Alemania se presentaban como estados jóvenes, ya que sus respectivas unificaciones nacionales se remontaban a 1861 y 1871, y debían afrontar problemas similares a los del Japón Meiji. Sin embargo, en este marco de la modernización japonesa, faltaba la aportación de Portugal y España, es decir, de los dos Estados europeos que en los siglos previos habían "descubierto" Japón y mantenido intensas relaciones con él, hasta el punto de que el "siglo cristiano" (1560-1650 aprox.), atribuible a ellos, había provocado el cierre de las fronteras de Japón hasta la época Meiji. La escasez de estudios acerca de tal ausencia impulsó las investigaciones que me limito aquí a exponer brevemente, remitiendo a la bibliografía para lecturas más exhaustivas.

A finales del siglo XIX, la única reminiscencia del paso de las civilizaciones ibéricas por el archipiélago japonés fue el resurgimiento de las comunidades cristianas locales después de dos siglos viviendo en las catacumbas. Pero España y Portugal no franquearon a los Estados europeos en cuanto a la modernización del Japón Meiji, porque el siglo XIX supuso para ambos una fractura total. Hay que tener presente que la invasión napoleónica de la Península desencadenó los movimientos independentistas de las colonias españolas de América, mientras Brasil pasó de colonia a reino y, posteriormente, a imperio. En el plano internacional, los dos imperios coloniales ibéricos se iban disgregando (en el caso español, el imperio se hundió con el "desastre del 98"), mientras en el plano nacional se dieron una serie de desencuentros de la sociedad civil, de cambios institucionales y de agitaciones que obligaron a ambos gobiernos a centrarse exclusivamente en sus propios asuntos domésticos. Sin embargo, mientras Japón vivía las transformaciones de la época Meiji, España seguía siendo la mayor potencia europea en Asia oriental gracias a las Filipinas, y Portugal, con Macao, era la potencia europea con la presencia histórica más prolongada en aquella zona.

En la época Meiji, la apertura de Japón supone un cambio del paradigma geopolítico, pues con ella se inicia una transformación cuyas consecuencias llegan hasta hoy con el desplazamiento del eje político-económico mundial desde el Atlántico hacia el Pacífico. En cambio, los dos Estados ibéricos seguían rigiéndose desde hacía siglos por una visión geopolítica plasmada en el Tratado de Tordesillas de 1494. Hasta la apertura del canal de Suez en 1869 y el de Panamá en 1914 mantuvieron una visión del mundo según la secular "perspectiva de Tordesillas", que obligaba a Portugal a circunnavegar África, la India y el archipiélago de Indonesia para llegar a su base en Macao (M. G. Losano; 2010, 2012a). Según esa misma perspectiva, para España, las Filipinas eran las «islas de Poniente», porque no dependían de Madrid, sino de la Nueva España, es decir, de México, hasta la independencia de este último en el siglo XIX. El nacionalismo

del XIX que marcó el comienzo de los Estados nacionales, el incipiente nacionalismo estadounidense, las continuas crisis internas y el consiguiente debilitamiento económico explican la ausencia de España y Portugal de la modernización japonesa.

En un primer momento, la opinión pública ibérica recibe informaciones sobre la transformación de Japón tan solo por medio de los dos únicos tipos de personas que podían emprender un viaje de tales dimensiones: los diplomáticos y los oficiales de la marina militar. El diplomático valenciano Enrique Dupuy de Lôme (1851-1904) dejó un testimonio directo de aquellos años (M. G. Losano; 2012b). En cambio, eran oficiales de la marina tanto el francés Pierre Loti –el escritor de "japoneserías" más famoso– como el portugués Wenceslau de Moraes (H. Feldmann; 1987, M. G. Losano; 2013), a quien va dedicado el § 3. Una vez abiertas las rutas del Pacífico y con la llegada de la navegación a vapor, se puso de moda viajar alrededor del mundo siguiendo el modelo de la novela de Julio Verne de 1873. De ese modo, también los escritores llegaron al "remoto Cipango" de Marco Polo, y la narración de sus impresiones contribuyó a crear el imaginario social ibérico acerca del Japón de aquellos años. En el siguiente epígrafe evocaremos al novelista Blasco Ibáñez y al periodista Luis de Oteyza, que a principios del siglo XX arribaron a las costas de Japón durante una vuelta al mundo, y nos fijaremos en los aspectos socio-políticos reflejados en la obra de los tres escritores ibéricos.

2. El Japón Meiji: una escala en la vuelta al mundo de dos escritores españoles

A la edad de 56 años, Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) dio la vuelta al mundo en 1923. Al año siguiente publicó sus impresiones acerca del viaje en tres volúmenes, estando el primero de ellos dedicado casi exclusivamente a Japón (V. Blasco Ibáñez; 1976). En su relato del viaje, Blasco Ibáñez no se olvida de su refinado oficio de escritor. Así, describe en tan solo dos palabras los pasitos breves y rápidos de las mujeres japonesas, que el estrecho kimono y las sandalias de madera aprietan: ellas caminan con un *«trotecito ratonil»* (1976:215). En otra página, en cambio, se distancia del Pierre Loti de *Madame Chrysanthème*, que lo había precedido en Japón: *«Algunos escritores europeos, después de cohabitar en un puerto japonés con una* musmé *de alquiler, la han exaltado y glorificado con un genio artístico, hasta hacer de ella el símbolo de la feminidad nipona. Esto es hermoso, pero completamente falso»* (1976:191). En verdad incluso el mundo femenino participaba de la modernización general japonesa. También la tradicional sumisión al marido de la esposa japonesa empezaba a resquebrajarse con la difusión de los usos occidentales: *«Esto que al principio fue tolerado por los maridos como un disfraz necesario, porque así convenía a la nueva existencia del Japón y porque lo ordenaba el emperador, ha ido modificando el alma femenina con un lento goteo corrosivo y disolvente»* (V. Blasco Ibáñez; 1976:195).

La nueva conciencia femenina favorece que se cancelen antiguas costumbres: *«El penúltimo emperador [...] tuvo que prohibir con una ley, en 1870, que los padres siguieran vendiendo a sus hijas a las traficantes de Yosywara»* (V. Blasco Ibáñez; 1976:197). En la industria textil de Osaka también las obreras se occidentalizan: *«En-*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tre estas japonesas y las musmé *de hace pocos años existe una diferencia de siglos. Son jornaleras como las de Europa y las imitan en el adorno de su persona. [...] El deseo de todas las obreras es ir al cinematógrafo y vestir como las mujeres de Europa»* (V. Blasco Ibáñez; 1976:266).

El contacto de Blasco Ibáñez con Japón está filtrado por su condición de novelista de fama internacional. El Japón de aquella época está deseando conocer cada aspecto de Occidente, pero al mismo tiempo Blasco Ibáñez registra los síntomas de un nacionalismo creciente. El deseo de encuentro con Occidente se manifiesta en la gran cantidad de estudiantes de español que abarrotan la sala de la Universidad Imperial:

> *«El 24 de Diciembre, día de Nochebuena, dio el insigne novelista D. Vicente Blasco Ibáñez una conferencia en la Escuela de Lenguas de la Universidad Imperial de Tokyo. La conferencia versó sobre "La novela y su influencia social", y el conferencista habló largamente de Cervantes, "Don Quijote" y la novela moderna española. Asistieron centenares de estudiantes japoneses que vitorearon al final a España y a Blasco Ibáñez. Los contados españoles que viven en Tokyo lloraban de emoción al oír que por primera vez se hablaba de España y de su literatura en un país tan lejano»* (AA. VV.; 2011:253).

En cambio, durante sus paseos como un turista más, Blasco Ibáñez registra incluso entre los niños talantes preocupantes: *«Hay no sé qué en la sonrisa de los pequeños que hace sospechar la oculta y secreta convicción, adquirida en la escuela desde las primeras lecciones, de que el Imperio japonés es el pueblo más superior de la tierra y algún día obtendrá la hegemonía que le pertenece por su origen divino»* (1976:167). La percepción de atención y, al mismo tiempo, de rechazo por parte de los japoneses lo acompaña también por el Kioto tradicional. Allí, *«el europeo se siente abandonado»* porque esta gente en kimono *«le sonríen por cortesía, pero indudablemente se creen superiores»* (1976:241). Los *«hostiles sacerdotes»* (1976:227) de un rito shintoísta en Nikko se le aparecen *«con perfil agudo de fanático»* (1976:225). Por fin, el sentimiento de extranjería llega al máximo en Kioto, donde un perro lo ataca, pero *«algunos transeúntes se interponen cortésmente y lo alejan. Luego sonríen, explicando su cólera. No está acostumbrado a los occidentales, y su presencia le inspira una xenofobia acometedora»* (1976:241). A partir de estas experiencias, Blasco Ibáñez saca la conclusión que Japón, vencedor en las guerras contra China y Rusia, está *«acariciando silenciosamente su ensueño de dominación sobre la mayor parte de Asia»* (1976:273). Este sueño se cumplirá durante la Segunda Guerra Mundial, cuando invadirá el continente asiático, desarrollando el diseño de los "Grandes Espacios", propuesto por el geopolítico alemán Karl Haushofer, y creando la *Esfera de Co-prosperidad de la Gran Asia* que llegó a su fin tras la derrota de 1945 (M. G. Losano; 2005, 2008).

En el viaje de 1923, a Blasco Ibáñez no se le escapa el *«afán habilidoso por apropiarse e imitar lo que ha producido y puede producir en el futuro ese mismo extranjero tan despreciado»*, afán que está transformando la sociedad japonesa (1976:149). Su interés político lo lleva a darse cuenta no solo de la transformación del mundo femenino, sino también el manifestarse de la cuestión social. Nota por doquier la contradicción en que vive la sociedad japonesa: *«Hay dos japoneses: uno que ha entrado a todo va-*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

por en la evolución universal del progreso, y otro que, por razones políticas interiores, quiere permanecer unido a la primitiva tradición. Este espectáculo contradictorio y paradojal no puede durar» (1976:261).

Con la consolidación de la industria, *«las masas obreras copian las organizaciones y las reivindicaciones de los trabajadores de otros países. El socialismo tiene cada vez más adeptos en los centros industriales del Japón»* (V. Blasco Ibáñez; 1976:262). A menudo la represión usa *«procedimientos indignos de un país salido de la barbarie»* (Ibid.), como el asesinato no solo de militantes socialistas, sino también de sus familiares. En los momentos de inestabilidad, los conflictos de valores se radicalizan: cuando un capitán de la policía mató en la cárcel a un líder socialista, el tribunal lo condenó a varios años de prisión, puntualizando que, pese a todo, lo *«había matado "por desorientación moral, creyendo hacer un bien a su país"»* (Ibid.).

Otros descubrimientos de Blasco Ibáñez resultaron en cambio amenos. En Kioto un cartel publicitario "monumental" llamó su atención: *«Veo pintados en él unos hombres-libélulas, de cintura sutil. Saltan como insectos, con un trapo en la mano, perseguidos por una bestia cornuda»* (1976:243). Los grandes ideogramas del título le resultan incomprensibles, pero debajo, entre paréntesis, se leía en inglés: "Blood and Sand". Blasco Ibáñez se encontraba enfrente del cine donde se proyectaba *«el film de mi novela* Sangre y arena *hecho por los Estados Unidos»* (1976:243). Es la primera versión cinematográfica de su novela, rodada en 1922 con Rodolfo Valentino, al que, no obstante, también han japonizado: *«le han cortado la nariz y subido las cejas con un pincel irreverente, para disimular su fealdad de blanco y que se aproxime a la belleza de un buen mozo japonés»* (1976:244). Cambios análogos han sufrido los otros actores e incluso el mismo Blasco Ibáñez, que apenas consigue reconocerse en una foto *«con la nariz recta y corta, las cejas oblicuas y un aire feroz, semejante al de los hércules japoneses que viven de luchar en público»* (1976:244). El exotizador ha sido exotizado.

Con Luis de Oteyza (1883-1961) pasamos a una figura hoy en día menos relevante que Blasco Ibáñez, pero a principios del siglo XX muy conocida en España, sobre todo como periodista. Él también emprendió la vuelta al mundo en 1926 y, durante el viaje, escribió dos volúmenes publicados al año siguiente: uno sobre su viaje hacia Japón (L. Oteyza; 1927a) y el otro íntegramente dedicado a Japón (L. Oteyza; 1927b). Hombre de izquierdas –se posicionó a favor de la República, lo que lo llevó a Caracas en calidad de embajador–, inicia su vuelta al mundo como una huida de una realidad que no acepta. Mientras Blasco Ibáñez viajaba para ver, Oteyza lo hace para *«dejar de ver»*: más exactamente para *«dejar de ver»* España bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera, iniciada en 1923 (1927a:8). La comparación con las páginas de Blasco Ibáñez es constante.

La estandarización de las vueltas al mundo lo obliga a seguir un itinerario casi igual al de Blasco Ibáñez, cuyos libros acaban siendo para él una especie de guía *ex negativo*: *«Yo iba haciendo reportajes, y llevaba su libro para no coincidir. Nota que él había recogido, dejaba de recogerla yo»*. Cuando en Shanghái se dejó a bordo el libro de Blasco Ibáñez, *«no me preocupé. Pensé tomar cuantas notas pudiera, y luego, antes de escribir sobre ellas, mirar al libro de Blasco»*, por no tratar los mismos temas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

> *«Tomé notas, muchas notas, hasta cuarenta y seis nada menos. En Kobe empecé a escribir ya con el libro de Blasco a la vista. Y resultó que cuantas notas había yo tomado en Shanghái – ¡las cuarenta y seis! – resultaban inútiles. Todo lo que vi, todo lo que viví, todo lo que investigué, lo había tocado Blasco con su incomparable estilo... ¡Blasco Ibáñez, el soberbio reportero, había agotado el tema!»* (L. Oteyza; 1929:125).

Oteyza observa con aprehensión la grandeza del nuevo Japón: *«Un país grande y progresivo que con su progreso y grandeza se prepara a desatar el azote de la futura guerra intercontinental»*, si, por ejemplo *«la escuadra japonesa acometiera a la norteamericana en el mar que dejaría de ser Pacífico»* (1927a:9). Esta tétrica profecía se cumplió en 1941 con el ataque japonés a Pearl Harbor.

En Osaka, Oteyza evoca el fin del shogunato. El recuerdo de aquel *«sistema de gobierno en el absolutismo creado y por la arbitrariedad mantenido»* lo retrotrae a Europa, donde en 1922 el fascismo había subido al poder en Italia y en 1923 Hitler intentaba su primer golpe de estado. Oteyza habla al viejo castillo shogunal transformado en cuartel y le predice una nueva vida.

> *«Acaso entre los militares que alberga "esté el germen que haya de volverte a dar vida. Y si, por la honradez de jefes y oficiales que han jurado una Constitución, no tienes dentro ese germen, de fuera te vendrá. [...] ¿No copia el Japón los progresos de Europa? Pues por eso me temo que de nuevo se doblegue al poderío* shogunal*. Las naciones europeas progresan ahora hacia el* shogunato*. ¿Qué son los modernos dictadores de allá, sino lo que eran los antiguos* shogunes *de aquí? Acaso seas otra vez lo que fuiste, Siro [castillo] de Osaka"»* (L. Oteyza; 1927b:82).

Una vez más, Oteyza se anticipa a un acontecimiento de 1940: la firma del "Pacto Tripartito" que llevó a Tokio a aliarse con el Eje Berlín-Roma. Oteyza asociaba esta clara percepción política del peligroso rumbo emprendido por Japón con un deseo postizo de japonizarse: *«La de Oteyza es una japonización epidérmica. No viaja para descubrirse a sí mismo, como Loti, ni para vivir en el país de sus sueños, como Moraes, sino de turista»*, siguiendo *«más un modelo literario que un modelo de vida»* (M. G. Losano; 2012b:164). Se propone *«hacer vida japonesa, absolutamente japonesa»* (L. Oteyza 1927b:267), pero esta aspiración lo lleva no a transformarse, sino a travestirse. En Kobe vive en una casa tradicional japonesa: *«He tenido que contraer un matrimonio provisional, para el tiempo que aquí [en Kobe] permanezca. [...] Pierre Loti se casó de la misma manera con Madama Crisantemo y dedicó todo un libro [...] a relatar las incidencias de semejante enlace»* (1927b:275). Lo rodea un niponismo fingido, como una puesta en escena teatral. La esposa provisional no es japonesa. La cocina nipona no resulta comestible: si Blasco renuncia a la *«mentira enorme de que me parece agradable la cocina japonesa»* y se limita *«a comer arroz sólido y a beber arroz fermentado»* (1976:182), Oteyza espera que *«la cocinera aprenda a freír los bistés»* (1927b:274). En ambos casos, *«bromas con la alimentación, nunca»* (L. Oteyza; 1927b:94).

Para Oteyza, el momento de la verdad llega cuando tiene ocasión de japonizarse en serio, como Wenceslau de Moraes o Lafcadio Hearn. Lo cierto es que Miguel

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Pizarro (1897-1956) –el poeta lector de español en la universidad de Kobe y Osaka, amigo de Federico García Lorca y Fernando de los Ríos– le consigue una cátedra en la universidad de Osaka. *«Desde aquel instante disponía yo de un cargo digno y de un sueldo cuantioso»* (1927b:288), constata Oteyza, pero incluso lo definitivo de aquella elección lo asusta: *«Esta vida no es para mí. He vislumbrado todo el horror al ver que había de vivirla de continuo. Por eso me escapo. ¿La paz? Yo he huido siempre de la paz. ¿La ventura? Es la aventura lo que me atrae»* (L. Oteyza; 1927b:289). De este modo, el mismo día en que le ofrecen la cátedra, Oteyza sale precipitadamente de Kobe hacia Shanghái: y *«ya allí pensaré qué dirección sigo»* (1927b:290).

3. Wenceslau de Moraes: ¿un Pierre Loti portugués?

En la cultura portuguesa, al escritor niponizante Wenceslau de Moraes (1854-1929) se lo ha comparado a menudo con Pierre Loti (1850-1923), porque ambos coinciden en algunos elementos externos: sus vidas corren paralelas en los mismos años, ambos son oficiales de la marina militar y esa vida los lleva a descubrir Japón en una época en que a aquellas islas no se podía llegar con algunas líneas marítimas regulares, y sobre todo, el descubrimiento de la civilización japonesa los sorprende enormemente y les inspira sus mejores obras. Pero aquí acaban los evidentes paralelismos. En Loti, el contacto con Japón es momentáneo y epidérmico, observa el mundo Meiji con superioridad, se siente otra cosa más que francés y vuelve a embarcarse *«en esta especie de islote blindado, en este navío que es un rincón de Francia»* (1905:141). Moraes, en cambio, se mudó a Japón, allí se casó y allí vivió más de treinta años sin volver a Portugal, buscando identificarse con el alma japonesa. Estas diferencias biográficas se reflejan también en sus obras: Japón ofrece a Loti uno de tantos escenarios exóticos en que ambientar sus novelas, desde Islandia a los Trópicos, desde Turquía a Senegal; en cambio, el tema casi constante de los escritos de Moraes es el reflejo de Japón en su alma. Loti fue oficial y escritor toda su vida, mientras el constante interés de Moraes por Japón estuvo acompañado por multitud de actividades prácticas.

Destinaron a Moraes como oficial en 1876 a Mozambique, donde permaneció diez años. Su contacto con Asia oriental empezó en 1888, en Macao, de cuyo puerto fue vicecomandante. Su boda con una joven china del puesto, junto con el reproche social de la sociedad portuguesa colonial, supuso el inicio de su alejamiento del mundo occidental. En 1898, siendo ya cónsul en Kobe y Osaka, se separó de su mujer china para casarse con la japonesa O-Yoné y, tras su muerte, con Ko-Haru, sobrina de O-Yoné, también destinada a una muerte precoz. Sus nombres darán título a la principal obra literaria de Moraes (W. Moraes; 1923).

El culto a la memoria de la esposa muerta se vuelve cada vez más absorbente, mientras la situación política portuguesa se torna cada vez más compleja: en Lisboa, entre 1910 y 1926 se suceden 46 gobiernos y se planteó la supresión del consulado de Kobe. Tantas situaciones entrecruzadas impulsaron a Moraes, en julio de 1913, a escribir al presidente de la (Primera) República portuguesa una carta que cogió a todos por sorpresa:

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

«Ilustrísimo y Excelentísimo Presidente de la República Portuguesa,

El abajo firmante, Wenceslau José de Sousa Moraes, capitán de fragata de la Marina de Guerra, en su rango de cónsul de Portugal en Hiogo y Osaka –en la actualidad en fase de consignar las órdenes del Consulado, ya que le ha sido concedida por el Ministerio de Relaciones Exteriores la autorización para volver a la metrópoli por motivos de salud– desea, por razones muy graves de carácter personal, no hacer uso de dicha autorización y continuar en Japón, donde prevé quedarse en una situación incompatible con cualquier cargo oficial de funcionario portugués, aunque sea de baja, y tal vez incluso incompatible con la misma nacionalidad portuguesa. Por todas estas razones, muy respetuosamente pide que su Excelencia acceda a su despido inmediato como funcionario consular y oficial de la Marina Portuguesa» (A. M. Janeira; 1955:85).

En cuanto a las causas de esta clamorosa ruptura con la patria tan solo hay conjeturas, que van desde la desilusión por la falta de reconocimiento en el país de origen a las explicaciones "románticas" vinculadas a su vida sentimental. Lo cierto es que, desde entonces, Moraes se retiró a Tokushima, donde estaba sepultada O-Yoné y vivió aislado y pobre hasta su muerte en 1929.

La pasión por Japón se manifestó en Moraes ya en Macao, donde publicó en 1895 *Traços do Extremo Oriente*, donde se comparaba China, para él *«siempre un escenario de agonía»*, con el radiante Japón, un país *«vibrante por todos los encantos»* (1895:66). Como cónsul portugués intentó darle vida al comercio entre los dos Estados, para lo cual publicó a menudo artículos en la prensa portuguesa, después recopilados en tres volúmenes con el título *Cartas de Japón*, llenas de consideraciones económicas y sociales vinculadas al desarrollo japonés de aquellos años. Finalmente, durante sus años de eremita en Tokushima, dedicó su escritura más intimista al culto de la nostalgia, de la *saudade*, por la esposa muerta.

En Tokushima se celebraba cada año el día de los difuntos con una fiesta que da título a un «cuaderno de notas íntimas» sobre los lugares donde flotaban sus recuerdos (W. Moraes; 1929). Pero la obra más relevante de este filón "saudosista" es la que lleva por título el nombre de las dos esposas difuntas: *O-Yoné y Ko-Haru* (W. Moraes; 1923). Es la "religión de la nostalgia" que Moraes celebra en aquellas páginas.

Hay dos aspectos no intimistas de la obra de Moraes que hacen referencia al valor ejemplar de la experiencia del Japón Meiji. Moraes señala a Portugal el renacimiento y el ascenso de Japón a la categoría de gran potencia, pues siguiendo el ejemplo japonés, también Portugal podrá recuperar su antiguo esplendor. Pero tras su victoria sobre Rusia en 1905, el ejemplo japonés se dirige sobre todo a los pueblos colonizados. En la introducción de 1907 a las *Cartas do Japão*, Moraes recuerda *«un fenómeno moral de la máxima importancia, que supone sin duda la mayor consecuencia de la guerra recién acabada»*:

«La victoria de los amarillos y la derrota de los blancos dio lugar a una idea que se extendió –infiltrándose por los entresijos recónditos de las regiones exóticas– por Asia, África, América, Oceanía y la propia Europa, en fin, dondequiera que hubiera pueblos oprimidos por el yugo de los blancos, en virtud de las ideas preconcebidas de la raza y del color de la piel. ¡Todos estos hombres recorridos

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

por el soplo vivificante de esperanza fueron sacudidos por vagos (¡oh, muy vagos!) anhelos de independencia y renacimiento social, a partir de sus creencias, sus tradiciones y sus religiones, bajo el inmenso prestigio de la tierra natal! Ya hoy en día hablamos del "despertar de China" y tal vez se podría añadir "el despertar de la India", "el despertar de Egipto", y aún de otros países, aun tratándose del despertar de seres frágiles, entumecidos por la larga opresión de la conquista y la ofensa del vasallaje. Resulta aún más curioso que una cierta simpatía, aunque envuelta en brumas, surja en el mismo mundo occidental, en defensa de los pueblos exóticos y esclavizados» (1985:10).

El propio Moraes expresa esta simpatía, sin duda *«envuelta en brumas»*, hacia las mismas colonias de Portugal:

«En cuanto a mí, desde mi oscuro rinconcito de observación, me hubiera gustado que los portugueses se regenerasen, y con ellos su vasto imperio colonial. Pero, si por un destino fatal, este dominio pasara a manos extranjeras, que vuelva Macao a manos de sus propietarios originales, los chinos, y vuelva nuestra India a manos de los indios, y vuelva nuestra África a manos de los africanos. Pero que no caigan nunca en las garras ganchudas de nuestros vecinos occidentales, evitando así una injusticia flagrante con la armonía natural y una humillación para nosotros» (1928:261).

En el eremita de Tokushima convivían, pues, el culto intimista del pasado perdido para siempre y una prospectiva cósmica de libertad y hermandad de los pueblos.

Bibliografía

AA. VV. (2011), *Blasco Ibañez: 1867-1928*. Vol. 2, Valencia, Diputació de València.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1976), *La vuelta al mundo de un novelista. Libro primero. Estados Unidos – Cuba – Panamá – Hawai – Japón – Corea – Manchuria*. Barcelona, Plaza & Janés.

FELDMANN, Helmut (1987), *Wenceslau de Moraes und Japan. Eine Untersuchung zur Selbstdarstellung in der exotistischen Literatur des Fin de Siècle in Portugal*. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

JANEIRA, Armando Martins (1955), *Portugal e o Japão. Subsidios para a história diplomática*. Lisboa, Agência Geral do Ultramar.

KYPLING, Rudyard (2011), *Viaje al Japón*. Barcelona, Laertes.

LOSANO, Mario G.:

(1973). "Tre consiglieri giuridici europei e la nascita del Giappone moderno", Materiali per una Storia della Cultura Giuridica, nº 1, pp. 517-667.

(2005). "La geopolitica nazionalsocialista e il diritto internazionale dei «Grandi Spazi»", Materiali per una Storia della Cultura Giuridica, nº 1, pp. 5-63.

(2007). "Os direitos da Ásia oriental". En: *Os grandes sistemas jurídicos. Introdução aos sistemas jurídicos europeus e extra-europeus*, São Paulo, Martins Fontes, pp. 497-542.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

(2008). “La missione militare di Haushofer in Giappone e la geopolitica”. En: *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone*. Venecia, 20 al 22 de septiembre de 2007, Venecia, Cartotecnica Veneziana, pp. 223-236.

(2010). “Oceano: il mondo visto da Lisbona”, Limes. Rivista Italiana di Geopolitica, nº 5, pp. 21-35.

(2011a). “I Grandi Spazi dall’Europa delle dittature al Giappone del militarismo”. En: *La geopolitica del Novecento. Dai Grandi Spazi delle dittature alla decolonizzazione*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 75-113.

(2011b). “La geopolitica nella cultura spagnola: dall’impero alla guerra fredda”. En: *La geopolitica del Novecento. Dai Grandi Spazi delle dittature alla decolonizzazione*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 180-244.

(2011c). “La geopolitica portoghese e l’ultimo impero europeo”. En: *La geopolitica del Novecento. Dai Grandi Spazi delle dittature alla decolonizzazione*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 245-309.

(2011d). *Alle origini della filosofia del diritto in Giappone. Il corso di Alessandro Paternostro a Tokyo nel 1889*. München, Bayerische Staatsbibliothek - Zentrum für Elektronisches Publizieren.

(2012a). “La prospettiva di Tordesillas come introduzione alla geopolitica spagnola”, Limes. Rivista Italiana di Geopolitica, nº 4, pp. 115-126.

(2012b). “Viaggiatori spagnoli nel Giappone occidentalizzato. Spanish travelers in Japan westernized”, Revista de Historiografía, nº 2, pp. 150-168.

(2013). “L’esotismo del portoghese Wenceslau de Moraes (1854-1929) tra Giappone eroico e Giappone industriale”, Rivista degli Studi Orientali, nº 1-4, pp. 121-151.

LOTI, Pierre (1905), *La troisième jeunesse de Madame Prune*. Paris, Calmann Lévy.

MORAES, Wenceslau De:

(1895). *Traços do Extremo Oriente. Siam, China, Japão*. Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

(1923). *O-Yoné e Ko-Haru*. Porto, Renascença Portuguesa.

(1928). *Cartas do Japão. Segunda série*. Lisboa, Portugal-Brasil Sociedade Editora.

(1929). *O “Bon-Odori” em Tokushima. Caderno de impressões íntimas*. Porto, Companhia Portuguesa Editora.

(1985). *A Vida Japonesa. Terceira Série de Cartas do Japão (1905-1906)*. Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores.

OTEYZA, Luis de:

(1927a). *De España al Japón. Itinerario impresionista*. Madrid, Editorial Pueyo.

(1927b). *En el remoto Cipango. Jornadas japonesas*. Editorial Pueyo, Madrid.

(1929). En: VVAA, *Los escritores españoles in memoriam. Libro homenaje al inmortal novelista V. Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo.

PAZÓ ESPINOSA, José (1999), “Wenceslao de Moraes: la vida y la obra del Hearn portugués”. En: GARCÍA OLMEDO, Milagros, y LASSALLE RUIZ, José María. *Japón: un enfoque comparativo. Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*. Santander, Asociación de Estudios Japoneses en España.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Visiones de Japón en los diarios de viajes italianos

Stefano Romagnoli
Sapienza, Universidad de Roma

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras claves: literatura de viajes, alteridad, cultura popular.

Resumen: Los viajes de los italianos a Japón comenzaron a intensificarse en la posguerra, dando lugar a una tendencia creciente en el número de visitantes anuales y de inmigrantes italianos en Japón, que pasó de centenares en los años cincuenta a 64 mil personas en 2010. Uno de los resultados de dicha tendencia es el gran número de relatos de viajes, que se pueden dividir en dos grupos. Por una parte, los trabajos anteriores de los periodistas y escritores italianos más conocidos y estimados. Por otra parte, relatos de viajes producidos en la década de 2000 que son menos elitistas tanto por los autores como por el público, y que tienen en cuenta constantemente la cultura popular y de masas.

Presentamos un estudio exhaustivo de este corpus, que puede resultar muy significativo ya que traza un mapa diacrónico de la evolución de la imagen del patrimonio cultural japonés en la sociedad italiana en los últimos sesenta años, una imagen que estas obras, sin duda, han contribuido a alimentar.

Keywords: travel literature, otherness, popular culture.

Abstract: Travels to Japan by Italians began to intensify from the post-war period, giving rise to a growing trend which saw the number of annual Italian visitors and immigrants to Japan climbing from some hundred in the 50s to 64 thousands in 2010. One of the overall outcomes of such trend is a significant number of travelogues, which can be roughly divided into two groups. On the one hand, the earlier works by the most widely known and reputed Italian journalists and writers, which combine the traditional view of Japan's cultural heritage with new insights on its contemporary. On the other hand, travelogues produced in the 2000s that are less elitist both in their authorship and audience, which draw consistently on popular and mass culture.

I will introduce a comprehensive survey of this corpus, which I believe it can prove extremely significant since it delineates a diachronic map of the evolution of the image of Japan's cultural heritage by Italian society in the last sixty years, an image which these works undoubtedly contributed to foster.

1. Introducción

Según los datos estadísticos del Ministerio de la Justicia japonesa, desde la Posguerra hasta hoy el número anual de visitantes e inmigrantes italianos ha ido aumentando, dando lugar a una tendencia casi siempre creciente por lo que se ha pasado desde pocos centenares en la década de 1950 a más de sesenta y cuatro mil entradas en 2010 (Ministerio de Justicia de Japón). Uno de los resultados de esta tendencia ha sido justamente la producción de los diarios de viaje, que ha experimentado un fuerte crecimiento en los últimos veinte años: empezando por los relatos de algunos entre los más conocidos escritores y periodistas italianos, cuyo papel ha sido fundamental para difundir y consolidar una visión canónica de Japón, hasta aquellos de los años

2000, caracterizados por una mayor heterogeneidad tanto en su connotación como en el bagaje de los autores.

En la aguda narración realizada de su estancia en Japón, Claudio Giunta observa que:

> «s*i uno va a Japón durante más de diez días y su profesión es escribir [...], a su regreso escribe de Japón. Para ningún otro país del mundo la tentación de contar su propia opinión es tan fuerte. Y cuanto más la propia opinión es inmotivada, construida sobre la nada, sobre la ignorancia de todo, tanto más surgen las ganas de escribirla*» (Giunta; 2010:105).

La crítica de Giunta está dirigida a escritores, periodistas y filósofos (y se centra particularmente en Calvino, Parise y Barthes), pero se puede aplicar de la misma manera a los numerosos escritos producidos en los años 2000. El objetivo de este trabajo es analizar la manera de percibir y representar a Japón y a su cultura así como aparece en los informes de viaje producidos entre 1950 y 2013, para evidenciar las distintas fases de este proceso. En particular, mi intención es evidenciar como, desde una primera fase de simple presentación de Japón al público italiano, se llega finalmente a un proceso de apropiación de la realidad japonesa para producir trabajos originales.

2. Primera fase. Información

Entre los primeros informes sobre el Japón de Posguerra hay sin duda que mencionar las correspondencias de Indro Montanelli (1909-2001) para el periódico *Corriere della Sera*, los diarios de viaje de Alberto Moravia (1907-1990), publicados en el mismo periódico, y *Horas japonesas* de Fosco Maraini (1912-2004)[1]. A pesar de las diferencias (Maraini era un etnólogo, mientras que Montanelli y Moravia se aproximaron como doctos profanos), el factor común de sus escritos es la firme voluntad de explicar al público italiano las características y las peculiaridades históricas, políticas, sociales y culturales de Japón. Se puede afirmar que los informes de viaje de los años 50 y 60 pertenecen a una fase "informativa", dirigida a transmitir las informaciones esenciales para comprender una realidad muy desconocida al lector, aunque ejemplos de esta cultura habían empezado a presentarse en el panorama italiano a partir de los primeros años 50.

Así Montanelli, por medio de una galería de distintas figuras políticas de la historia reciente y comentando algunos episodios privados de interacción con conocidos del lugar, trata de poner en evidencia lo que él percibe como rasgos característicos de la sociedad japonesa. De manera similar, también Moravia propone al lector una serie de descripciones de Tokio y Kyoto, comentando lo que ve para ofrecer, en sus

1. Las correspondencias de Montanelli son recogidas en el volumen *El imperio bonsai*, realizado por Vittorio Zucconi; las de Moravia son en *Viajes 1930-1990* (1994). El conocimiento de Japón y de su cultura por parte de Maraini, que constituye la base que convierte su escrito en un clásico de la literatura crítica sobre el tema, no lo hacen comparable con las otras obras aquí tratadas. Por eso, se ha elegido de excluirlo del análisis, centrando la atención en los escritos de autores no especializados en el sector.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

intenciones, las llaves interpretativas de la realidad japonesa. Los artículos de Montanelli aparecen mesurados, hasta cuando se trata de expresar un juicio y las frecuentes comparaciones con Italia a menudo se solucionan en favor de Japón, presentado como ejemplo de civilización e iniciativa. Al contrario, las observaciones de Moravia, a pesar de su intención didáctica, reflejan el escaso conocimiento de la realidad japonesa, y a menudo muestran un orientalismo que traiciona un indisimulado sentido de superioridad: «*En general los japoneses son pequeños y delgados*» (Moravia; 1994:826), escribe Moravia, y más:

> «*Se debe probablemente a este régimen de pescado y arroz que a Japón no falte para nada la sanguínea sensualidad propia de los Países donde se come mucha carne y muchos farináceos. […] Japón no es un País de hombres sanguíneos y sensuales (como por ejemplo los Países latinos); sino un País refinado, melancólico, sensible y nervioso*» (Ibídem, p. 854).

No sólo el escritor generaliza sobre las características físicas, sino malentiende completamente también las peculiaridades culturales: «*El aburrimiento japonés es agravado además por la falta de humor de esta población que, a diferencia de la británica, no quiere reírse ni de sí misma ni de las demás, se lo toma todo en serio y tiene reservas de candor casi imaginables*» (Ibídem, p. 829). Está claro que Moravia describe e interpreta lo que ve sin plantearse duda alguna si eso sea o no una visión parcial. Y por otro lado, el mundo de la comicidad japonesa le está completamente ocluido por el hecho de no comprender la lengua local. Su incomprensión se pone de manifiesto especialmente en la representación de la mujer; en su descripción de la capital japonesa, Moravia expresa inconscientemente su idea generalizada de mujer y del papel reservado para ella: «*Pero el alma verdadera de Tokio se revela al atardecer, cuando la horrenda metrópoli se convierte de repente en maravillosa, como una mujer que después de haber trabajado todo el día, despeinada y mal vestida, al llegar la noche, se pone su mejor vestido y sus mejores joyas*» (Ibídem, p. 801). Es inevitable por lo tanto que su visión de la mujer japonesa padezca de una forma de sexismo, evidenciando así una representación más estereotipada que nunca: «*la mujer japonesa, al día de hoy, no sabe convertirse en un instrumento impersonal y mecánico de trabajo como, por ejemplo, la mujer americana; sus cualidades siguen siendo las familiares, de dulzura, educación, cariño, gracia, paciencia, indulgencia*» (Ibídem, p. 841).

La fase "informativa" se agota hacia el principio de los años 70; ya el segundo ciclo de correspondencias de Moravia desde Japón (junio-noviembre de 1967) resulta más mesurado, concentrándose en aspectos específicos de la cultura japonesa como el arte, la literatura y la religión.

2.1. Primera fase. Crítica

Aparece el principio de una nueva fase con el informe de viaje de Alberto Arbasino (n. 1930), una breve y vivaz síntesis del Japón contemporáneo caracterizada desde su íncipit por una evidente vena crítica. «*¿Por qué este terrible país de transistores y de jardines da ahora tanto miedo a Chou En-lay y suscita no raramente un auténtico*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

horror en el turista?», se pregunta Arbasino, cediendo a la tentación de «*leer el Japón directamente*» (Arbasino; 1981:52) y no a través de su literatura o el ensayismo que le corresponde. El escritor evoca los rasgos más peculiares de la realidad japonesa, los ya presentados en las correspondencias de Montanelli y de Moravia, no ahorrando a ninguno de ellos sus juicios afilados; la celebrada cortesía se convierte así en «*una constante timidez arrogante, forzosa o simulada, inquieta o histérica, cuál 'forma' de la cortesía ceremonial y protocolizada*» (Ibídem, p. 54) la megalópolis «*es francamente horrorosa*» (Ibídem, p. 59). Los pequeños locales, celebrados por Moravia, son lugares estrechos donde «*todos gritan aparentemente encantados comiendo horribles verduras en un espacio de dos metros por dos*» (Ibídem, p. 63), y hasta las imitaciones de los manjares expuestos fuera de las fondas despiertan en él repugnancia[2]. Ni siquiera los magníficos templos de Kyoto se salvan:

> «*una cantidad de templos muy parecidos entre ellos, repetidamente reconstruidos en los siglos ya que eran de madera, y casi todos reconstruidos hace poco, no raramente con colores sonoros que son históricos y tradicionales, pero también flamantes y por lo tanto vistos desde una "*óptica*" ya descarriada por el restaurante típico, por el parque de atracciones, por el dibujo animado*». (Ibídem, p. 56).

La iconoclasia de Arbasino, que deriva de una intolerancia personal, presupone la presencia en el imaginario común de los rasgos característicos que son objeto de crítica en su informe de viaje. Si el lector no tuviera idea de lo que el escritor menciona, éste no podría permitirse señalar determinadas características, sino que necesitaría antes explicarlas de forma detallada. Los informes de viaje no deben ya por lo tanto preocuparse de divulgar, pero pueden en cambio concentrarse en reconducir solamente las impresiones del autor con respecto al contacto con la otra realidad representada por Japón.

3. Segunda fase. Sugestión

Se inaugura pues una segunda fase, que podríamos definir como fase de la sugestión; el país del Sol Naciente representa una meta exótica y un manantial de fascinación, tanto para el viajero que permanece como para el lector de memorias de viaje. Un excelente ejemplo de representación de Japón en términos de sugestión son las correspondencias de Italo Calvino (1923-1985) publicadas en el *Corriere della Sera* en 1976[3]; aquí los escorzos o los acontecimientos a los que él asiste se proponen al lector a través de la fascinación experimentada por el autor, como cuadros impresionistas. La escena de una anciana señora acompañada por una chica más joven sobre el *shinkansen*, aparentemente banal, viene de este modo cargada de sentidos simbólicos y de alusiones a aspectos de los más escondidos de Japón, gracias también a la referencia de la literatura clásica:

---

2. Las reproducciones de cera de los manjares se convertirán en cambio en uno de los tópicos de las descripciones de Tokio en el imaginario común. No sólo, como veremos más adelante, Parise apuntará su encanto híper-real pero el director alemán Wim Wenders dedicará a su realización un largo segmento de su largometraje *Tokio-Ga* de 1985.

3. Estas correspondencias son posteriormente recogidas en el volumen *Colección de arena*.

> «*Pocos días antes me había detenido a observar en el museo de Tokio algunos de los elegantísimos rollos que ilustran el diario y la novela del exquisita Murasaki. Ahora la presencia de la joven que alza su sonrisa y traza líneas suaves y compuestas con el cuello, los hombros, los brazos, cómo un personaje de Murasaki en medio de un mundo de dureza, me hacen parecer el interior del vagón del tren eléctrico cómo una de las casas que revelan y al mismo tiempo esconden fragmentos de vida secreta en un rollo pintado*» (I. Calvino; 1984:170).

Justo en los informes de esta segunda fase emerge la idea que tras la fachada que el país muestra al viajero se esconde en cambio una esencia escondida, un rostro oculto que debe ser desvelado para poder comprender completamente la realidad japonesa. Es el nacimiento del *leitmotiv* del "misterio Japón", destinado a volver a proponerse en los informes de viaje de los años siguientes[4]. Calvino no lo especifica, pero este paradigma trasluce en algunos pasajes de sus descripciones; el vacío, por ejemplo, parece sugerir la existencia de una realidad inmanente pero no directamente perceptible: «*El templo de madera alcanza su perfección cuanto más despojado y sin adornos es el espacio en que te acoge, porque bastan la materia de que está construido y la facilidad con que se lo puede deshacer y rehacer tal como fue antes, para demostrar que todos los pedazos del universo pueden caer uno por uno pero que hay algo que queda*» (Ibídem, p. 180). Calvino parece identificar este lado escondido con las épocas pasadas, ahora ya inaccesibles si no a través de las antiguas ruinas y la memoria colectiva qué sobrevive en los habitantes del lugar; esta última se presenta inesperadamente a él en la persona de un taxista: «*Él es quien lo sabe todo de la historia de esta antigua capital, de las cortes que aquí y en la vecina Nara se establecieron durante doce siglos; es él la enciclopedia de la erudición local, pero también el aedo, el rapsoda de un mundo desaparecido, sepultado bajo la espesa capa del presente*» (Ibídem, p. 195). La inaccesibilidad física se acompaña a una dificultad interpretativa: los sentidos parecen transparentes bajo la superficie de las cosas, pero resultan incomprensibles. Son cosas «*que cuando se las quiere explicar demasiado se malogran*» (Ibídem, p. 185), el autor escribe, obligado a rendirse frente a la intraducibilidad de la sugestión y el carácter elusivo del sentido: «*¿Pero qué significados? [...] Cualquier interpretación es insatisfactoria; si hay un mensaje, es el que se recoge en las sensaciones y en las cosas, sin traducirlo en palabras*» (Ibídem, p. 181).

Incluso transmitiendo perfectamente un sentido de asombro y fascinación y una especie de respeto contemplativo, las descripciones propuestas por Calvino raramente conducen a un juicio neto o a una comparación con el propio país de procedencia. El escritor logra moverse sobre el hilo de la sugestión, manteniendo cierta sobriedad, gracias también a la concisión de sus pinturas en palabras. Distinto es el caso de Goffredo Parise (1929-1986), cuyas correspondencias desde Japón fueron publicadas en el *Corriere della Sera* entre 1981 y 1982, y sucesivamente coleccionadas en el volumen

4. Es indicativo que la revista italiana de geopolítica *Limes* haya elegido de titular el segundo número especial de 2007 "Misterio Japón"; eso es índice que, después de treinta años de los informes de Calvino, esta connotación resulta todavía muy arraigada.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La elegancia es frígida en 1982. El autor elige aquí una forma inédita para su obra: la narración en tercera persona. El protagonista del diario de viaje es en efecto Marco (una explícita referencia a la figura de Marco Polo), un viajero en fuga del "país de la Política". Y, efectivamente, el tono del informe emerge desde las primeras líneas, en la narración de la primera noche en Japón: «*La noche pareció extremadamente silenciosa a Marco, que durmió de un sueño al mismo tiempo helecho y lejano, parecido a aquellos de las convalecencias o de la salvación. Ésta era en efecto la esperanza de Marco […]*» (Parise; 2008:11).

También en Parise la idea de una realidad más auténtica, escondida detrás de una fachada, se convierte en el tema portante del informe de viaje, y el autor se empeña en un aparente esfuerzo interpretativo para intentar sonsacar esta última verdad:

> «*Todo tenía el aspecto occidental […] pero los ojos largos y misteriosos de los presentes y de toda la muchedumbre le enseñaron una vez más a Marco que esa fachada escondía a malas penas la gran fuerza de esa educación y ese clasicismo celular del que estaba invadido el aire. Los vestidos de las señoras, los de los hombres, los edificios y los automóviles […] eran una máscara sutil como una hoja de papel detrás de la cual se percibía algo más que Marco no supo bien definir, que sentía profundo y diferente de todo el Occidente.*» (Ibidem, p. 24).

A través de la evocación de una "ilusión óptica", Parise sugiere continuamente que la realidad que se extiende frente a él sea, precisamente, solamente ilusoria y lo que parece occidental sea en realidad intensamente diferente.

El relato de Parise se introduce por lo tanto perfectamente en la segunda fase de producción narrativa sobre las estancias japonesas, tanto porque transmite la fascinación del autor, como porque sugiere la idea de un "misterio Japón". Sin embargo, a diferencia de Calvino, Parise parece querer interpretar cada elemento individualmente, considerarlo manifestación de una verdad escondida, sin poseer los conocimientos y los instrumentos críticos necesarios. En particular, el autor parece prisionero de la comparación idealizadora entre el "país de la Política" y Japón, y asimismo los japoneses son presentados con una modalidad que recuerda la primitiva: «*La timidez infantil que se expresaba sobre todo con los movimientos de los ojos era deliciosa y de este modo también la curiosidad: muestran un fondo extremadamente joven y por así decir virgen y puro que solo los estratos sucesivos, de prudencia y miedo apenas cubrieron*» (Ibídem, p. 36). También Parise, finalmente, cedió a la tentación, mencionada por Arbasino, de leer Japón directamente.

Próximo cronológicamente al diario de viaje de Parise, pero intensamente diferente, es un ensayo de Vittorio Zucconi (n. 1944), periodista y corresponsal en Tokio del cotidiano *La Stampa* en los años 1982-1985. El volumen titulado *Japón entre nosotros* (1986) supone que Japón no sea «*un País incomprensible*», sino «*sencillamente un País desconocido*» (Zucconi; 1986:12), y que las actuales contingencias histórico-políticas hagan en cambio necesario, para cualquiera, la adquisición de un conocimiento de base. Zucconi admite claramente los límites de la hazaña que se propone, pero tiene igualmente claro qué la fascinación, que ha caracterizado mucho de lo que

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

se ha escrito sobre Japón hasta el momento, no es un válido presupuesto para llegar a una comprensión efectiva:

> «*No tengo fórmulas milagrosas para proponer como "entender Japón", y dudo que existan. La única verdad segura que la experiencia enseña es desconfiar con la misma fuerza tanto de las descripciones encantadas de un país dónde todo sería chispeante, alisado y "futuro", como de las provinciales revelaciones sobre "qué hay tras el mito" nipón, con obreros demacrados y amas de casa alcoholizadas*» (Ibídem, p. 22).

El paradigma de la sugestión y del misterio japonés viene puesto en discusión también por Angela Terzani Staude en sus *Días japoneses* (1994), una crónica de los cinco años pasados en Tokio con su familia. La experiencia de la autora es negativa y la obra analiza el Japón contemporáneo con un corte crítico muy tajante que ha causado a menudo la desaprobación de parte de lectores acostumbrados a descripciones menos tajantes: «*[...] no nos hemos quitado nunca de encima la impresión de que aquella vida no estuviera hecha para nosotros. No estuviera hecha ni siquiera para los japoneses. No estuviera hecha para el ser humano. Habíamos visto el futuro y no funcionaba*» (Staude; 1994:7).

Los escritos de Zucconi y de Staude marcan los golpes finales de la fase de la sugestión; la fascinación seguirá teniendo un papel importante en algunos diarios de viaje producidos en los años 2000, pero se tratará de un eco de manierismo más que de una real caracterización sistemática.

4. Tercera fase. Familiaridad

A señalar en el principio de una nueva fase ha sido, a mi parecer, el reportaje televisivo sobre Japón en el ámbito del programa *Turistas por casualidad* de Patricio Roversi y Syusy Blady, transmitido en 1999 en la red nacional Rai 3[5]. Lejos de proponer al público un documental edulcorado, que hiciera solamente hincapié en los aspectos más sugestivos de Japón, los dos autores han elegido presentar tanto los aspectos tradicionales ya clásicos (zen, ceremonia del té, *geisha*, gastronomía, etcétera), como lugares característicos todavía no conocidos al gran público (los *Capsule Hotel*, el mercado de pescado de Tsukiji), y lugares o elementos de la cultura contemporánea (el *tamagotchi*, el *pachinko*, el *kaitenzushi*, etcétera). Si la elección de introducir elementos de la contemporaneidad no es inédita, lo que en cambio es innovador es la actitud respetuosa y a la vez despreocupada con la que los dos autores se enfrentan a Japón. No cediendo a un fácil manierismo, han logrado acercar al público italiano a la realidad japonesa y las frecuentes retransmisiones del reportaje testimonian su éxito. Sobre la estela de Patrizio Roversi y Syusy Blady, muchos italianos han ido a Japón en los años siguientes, en búsqueda de las particularidades que los dos conductores habían presentado al público italiano.

5. El reportaje fue transmitido en tres partes, tituladas respectivamente: "Tokio Tamagotchi", "Kyoto y Zen" y "Sushi, geishas y samurái".

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Dos factores han contribuido a la considerable producción de diarios de viaje en los años 2000. Por un lado, la mayor accesibilidad de Japón, gracias a costes de viaje más contenidos y a la posibilidad de organizar una estancia de manera más fácil gracias a internet: no es una casualidad que, en el período de diez años, las entradas en Japón por parte de italianos se hayan más que duplicado, de los 30.839 del 1999 a los 64.096 del 2010. Por otro lado, la mayor facilidad de publicación de los propios escritos, sobre todo por parte de autores desconocidos, gracias a las pequeñas editoriales, a la industria editorial electrónica y a la autoedición.

La producción que estoy examinando, doce diarios de viaje escritos entre el 2003 y el 2012, presenta una heterogeneidad significativa por lo que se refiere a los autores: profesores universitarios (Giunta, Moretti, Pasqualotto), docentes de italiano y especialistas que viven en Japón (Croce, Lizzani, Ricci), una traductora profesional (Pastore), turistas (Romanelli, Vetrone), apasionados de lo japonés (Bartoli, Invernizzi) y hasta un conocido cocinero (Picchi). Esta diversificación se refleja inevitablemente también en el contenido: mientras algunos de estos relatos ofrecen una lectura crítica original de Japón y de su propia experiencia de estancia, otros caen en el solipsismo, contando acontecimientos personales carentes de un real interés para el lector. Y más aún, algunos parecen perpetuar, *mutatis mutandis*, modalidades de representación de la alteridad típicas de la primera o de la segunda fase, sin aportar ninguna variación original o, todavía peor, terminan volviendo a proponer las mismas imágenes de los diarios de viaje de medio siglo antes.

Lo que los aúna, sin embargo, es el acercamiento psicológico que el autor demuestra tener con Japón y que, en cierta medida, presupone en su lector. La distancia se ha reducido gracias a decenas de relatos y reportajes sobre Japón, a las dos oleadas de transmisiones de dibujos animados (entre la mitad de los años 70 y la mitad de los años 80) y sucesivamente de manga, que ha familiarizado al País del Sol Naciente al público italiano. Así, tanto que repitan el *leitmotiv* del "misterio japonés", como que ofrezcan puntos de vista originales, los autores saben que su público no va a estar completamente en ayunas de informaciones sobre Japón, ni carente de expectativas e ideas preconcebidas al respecto. Prejuicios y expectativas que a menudo se hacen parte de un limitado, pero al mismo tiempo bien definido, imaginario común; imitando las palabras de Claudio Giunta: «*La cosa que me sorprende, cuando les digo a mis amigos que voy a Japón, no es que todos saben muy poco de Japón, sino que los que han ido, saben todos las mismas cuatro cosas*» (Giunta; 2010:22).

Podemos hablar pues de una tercera fase, la fase de la familiaridad, caracterizada por un imaginario compartido por autores y lectores, hecho tanto de elementos tradicionales como de más contemporáneos, que el lector espera hallar en las narraciones sobre Japón. Como demostración de la presencia de esta expectativa y del efecto que esta determina sobre la producción literaria, se pueden citar al menos cuatro ejemplos de novelas o cuentos escritos por autores italianos en los últimos años y ambientados en Japón[6]. A menudo, conjugando la narrativa con la divulgación de aspectos o

6. Véanse F. Papa (2011); F. Scotti (2013); F. Viola (2013); L. Imai Messina (2013).

fenómenos sociales menos conocidos, y también recurriendo a la retórica de la sugestión, estas obras serían inconcebibles sin la presencia del imaginario compartido arriba citado.

Considerados en sentido diacrónico, estos numerosos diarios de viaje producidos en los últimos sesenta años permiten evidenciar la evolución del imaginario asociado a Japón.

5. Conclusiones

En la primera fase de este recorrido, como se ha visto, Japón y sus características históricas, políticas y culturales han sido introducidas al público italiano y el empeño de los autores en explicar en detalle cada elemento demuestra cómo fueran limitados al imaginario italiano sobre Japón hacia la mitad del siglo XX. Una vez adquiridas las informaciones de base, Japón ha asumido en el imaginario común un aura de misterio y carácter sagrado, a menudo caracterizado en los informes de viaje por la inefabilidad y dificultad de descubrir el "verdadero rostro" del país. Al final de los años 90 el imaginario se ha enriquecido de nuevos elementos, en particular de aportaciones del ámbito de la *cultura pop* y la férrea difusión de elementos de este último. Junto a la mayor accesibilidad física de Japón, ha dado lugar a un sentido de mayor familiaridad psicológica con el País del Sol Naciente. Respecto a la producción literaria de esta última fase, se puede decir que ha habido una recíproca influencia entre escritores y lectores: los primeros han seguido enriqueciendo el imaginario común, a menudo reduciendo ulteriormente la distancia psicológica con Japón. Y, por otro lado, la conciencia de una expectativa por parte de los lectores ha empujado a los autores a enfatizar los aspectos más conocidos y familiares, produciendo así un tipo de mecanismo circular. El efecto último de este mecanismo ha sido originar obras de ficción que, incluso siendo escritas por italianos para un público italiano, usan Japón como ambientación y presentan elementos culturales japoneses más o menos conocidos. Se puede por tanto decir que para el público italiano Japón está más cerca que hace sesenta años, y esto es reconocible también en la gran difusión de la gastronomía japonesa en la última década. Por otra parte, el acercamiento psicológico no es necesariamente sinónimo de conocimiento y el riesgo es que la inevitable limitación del imaginario común constituya un obstáculo para una auténtica comprensión de la cultura japonesa.

Bibliografía

ARBASINO, Alberto (1981), *Trans-pacific express*. Milano, Garzanti.

BARTOLI, Fabio (2011), *Vado, Tokyo e torno*. Latina, Tunuè.

CALVINO, Italo (1984), *Collezione di sabbia*. Milano, Garzanti

CROCE, Marcella (2009), *L'Anima nascosta del Giappone*. Torino, Marietti.

GIUNTA, Claudio (2010), *Il paese più stupido del mondo*. Bologna, Il Mulino.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

IMAI MESSINA, Laura (2013), *Tokyo orizzontale*. Casale Monferrato, Piemme.

INVERNIZZI, Marco (2003), *Mollo tutto e… vado in Giappone sulla via del bonsai*. Milano, Mursia.

LIZZANI, Francesco (2007), *La Quindicesima Roccia*. Roma, Aracne.

MARAINI, Fosco (2006), *Ore giapponesi*, Milano, Corbaccio.

MONTANELLI, Indro (2007), *L' impero bonsai*. Milano, Rizzoli.

MORAVIA, Alberto (1994), *Viaggi 1930-1990*. Milano, Bompiani.

MORETTI, Vincenzo e Luca (2009), *Enakapata: storie di strada e di scienza da Secondigliano a Tokyo*. Roma, Ediesse.

PAPA, Francesca (2011), *Kyoko (Un omaggio al Giappone.* Napoli, Photocity.

PARISE, Goffredo (2008), *L'eleganza è frígida*. Milano, Adelphi.

PASQUALOTTO, Giangiorgio (2008), *Taccuino giapponese*. Udine, Forum.

PASTORE, Antonietta (2010), *Leggero il passo sui tatami*. Torino, Einaudi.

PICCHI, Fabio (2011), *Il segreto della mezzaluna*. Milano, Mondadori Electa.

RICCI, Carla (2012), *La solitudine liberata*. Roma, Armando.

ROMANELLI, Leonardo (2011), *Viaggio IN-Giappone*. Milano, IO SONO Edizioni.

SCOTTI, Francesca (2013), *L'origine della distanza*. Milano, Terre di mezzo.

TERZANI STAUDE, Angela (2002), *Giorni giapponesi*. Milano, TEA.

VETRONE, Carmen (2009), *Quando ho scoperto il Giappone*. Milano, Lampi.

VIOLA, Fabio (2013), *Sparire*. Venezia, Marsilio.

ZUCCONI, Vittorio (1986), *Il Giappone tra noi*. Milano, Garzanti.

Página web del Ministerio de Justicia de Japón: http://www.moj.go.jp/housei/toukei/toukei_ichiran_nyukan.html [01/03/2014]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Nikkō, "la Alhambra japonesa", en la mirada de los viajeros occidentales en el período Meiji (1868-1912)*

Elena Barlés Báguena
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: Nikkō, arquitectura japonesa, viajeros occidentales.

Resumen: En el periodo Meiji (1868-1912) Japón abrió sus puertas a las potencias occidentales y emprendió su camino a la modernización. Fue en esta época cuando numerosos viajeros europeos y americanos visitaron y residieron en las islas y comenzaron a describir, en libros y artículos de prensa, la realidad de un país con una refinada cultura, unos bellos monumentos y paisajes y unas exquisitas artes y artesanías. Fueron los exuberantes mausoleos de Tokugawa Ieyasu (Tōshōgū) y Tokugawa Iemitsu (Taiyūin-byō), construidos en el siglo XVII en Nikkō (en las montañas de la Prefectura de Tochigi, Kantō) los monumentos que más impactaron a nuestros viajeros. Este trabajo comentará los textos más importantes que trataron sobre este conjunto y las causas por las que produjo tan especial fascinación.

Keywords: Nikkō, Japanese architecture, Western travelers.

Abstract: In the Meiji period (1868-1912) Japan opened their doors to the western powers and came in the modernization path. At that time, many European and American travelers visited the islands, resided in them and began to describe, through books and articles, the facts of a refined culture, the beautiful monuments and landscapes, and the excellent arts and crafts. It was then that the exuberant mausoleums of Tokugawa Ieyasu (Tōshōgū) and Tokugawa Iemitsu (Taiyūin-byō), built in the XVIIth Century in Nikkō (on the mountains of Tochigi Prefecture, Kantō), were the most impressive monuments for the travelers. The most important texts about this item and about why it caused so special fascination will be commented in this paper.

En las inmediaciones de la actual ciudad de Nikkō, situada en la Prefectura de Tochigi, en la región de Kantō (isla Honshū), e inmerso en un espectacular paisaje de bosques y montañas se encuentra un conjunto de templos y santuarios que constituyen uno de los centros de mayor afluencia de visitantes de Japón, tanto por su importancia religiosa como por su enorme interés histórico-artístico[1]. Los orígenes de este singular conjunto de monumentos se remontan al año 766 cuando el monje budista *Shōdōshōni* fundó en aquel bello paraje el *Shihonryu-ji*. En torno a este núcleo y con el discurrir del tiempo se fueron levantando otros edificios, muchos de ellos promovidos por ilustres personajes de la historia política y religiosa de Japón. No obstante la etapa cumbre del desarrollo de este centro tuvo lugar en el periodo Edo (1603/1615-1868), cuando se construyeron los mausoleos de dos de los más importantes *shōgun* de esta época: Tokugawa Ieyasu (1543-1616), gran unificador de Japón, fundador y primer *shōgun* del *Bakufu* Tokugawa, y Tokugawa Iemitsu (1604-1651).

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de I+D: "*Japón y España: relaciones a través del Arte*" (HAR2011-26140).

1. Las notas expuestas a continuación sobre Nikkō se han extraído de W. Coaldrake (1996), N. Ōkawa (1975), D. Young y M. Young, (2007).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Cuando Tokugawa Ieyasu murió en 1616, sus cenizas fueron depositadas en el templo de Kunōsan (prefectura de Shizuoka). Sin embargo un año después, ya consagrado como Tōshōgongen (encarnación budista en forma de *Kami* del sintoísmo), su hermano y 53 abad de los templos de Nikkō, siguiendo la voluntad del fallecido, llevó sus restos al sagrado lugar donde se custodiarían en un mausoleo-santuario. Estas primeras construcciones fueron desmanteladas poco después por Tokugawa Iemitsu, nieto del fundador de la saga, quien quiso levantar un monumento más rico, suntuoso y sofisticado, muestra evidente de la grandeza, fuerza y el poder del *Bakufu* Tokugawa. El nuevo mausoleo y a la par santuario, conocido como Tōshōgū, se inició en noviembre de 1634 bajo la dirección de Kōra Munehiro (1574-1646) y se concluyó en 1636. La envergadura de este proyecto fue espectacular, tanto por la extraordinaria inversión económica realizada como por la calidad de los materiales y la cuantía de los excelentes artistas y artesanos que en él trabajaron. Ubicado en una colina con bosques de cedros, presenta compleja y asimétrica planta, distribuyéndose sus dependencias en distintos niveles escalonados. Entre las entidades y dependencias más importantes, fundamentalmente realizadas en madera, caben mencionar: el sagrado *torii* de la entrada (característico de todo santuario sintoísta) y una pagoda de cinco pisos (edificio budista); un primer recinto cercado al que se accede por la puerta *Omotemon* (con deidades guardianas), en el que se encuentran los sagrados almacenes y establos, la biblioteca de *sutras*, y posteriormente las torres de la campana y del tambor; en la parte más alta se encuentra el núcleo fundamental, consistente en un recinto, configurado por corredores cubiertos a cuyo patio se entra por una monumental puerta denominada *Yōmeinon*. En este recinto se alzan los principales edificios de santuario: el salón de adoración (*Haiden*) y el salón principal o *sancta sanctorum* (*Honden*), unidos por un paso de conexión llamado *ai-no-ma* o *ishi-no-ma*. Esta configuración de las principales dependencias en forma de H (a la que se entra por la puerta denominada *Karamon*) es típica del estilo conocido como *gongenzukuri*. Aparte se sitúa una torre adyacente donde está el enterramiento o tumba con las cenizas de Tokugawa Ieyasu (*Hōtō*). Desde un punto de vista formal el rasgo más destacado de este mausoleo es, sin duda, el esplendor, la suntuosidad, la densidad y profusión ornamental que cubre cada pulgada de las superficies externas e internas de la mayor parte de sus edificios (en especial el conocido como *Yōmeinon*) a base de láminas de oro, laca y pintura negra, roja y blanca y tallas con brillantes y vivos colores, rojos, azules, marrones y verdes, que reproducen flores y plantas, seres míticos, animales, figuras humanas y variados motivos geométricos. Es un conjunto donde se unen estilos y temas chinos y japoneses. Por una parte, el particular sistema de articulación, las ménsulas que sustentan los aleros de los tejados son de estilo *kara-yo* o *zenshuyo*, introducido en las islas en el periodo Kamakura. Por otra, hay otros detalles que tienen carácter nativo, como la disposición de las vigas, los *fusuma* del interior y la techumbre de algunas dependencias, con sus artesonados y rica decoración, muy similar al estilo *shoinzukuri* del periodo Momoyama. Asimismo, los temas decorativos revelan ese carácter mixto: motivos chinos (*kirin*, dragones, leones, ave fénix) con otros típicamente nipones como crisantemos y pájaros de agua. Después de la muerte de Tokugawa Iemitsu en 1651, el emperador le otorgó el nombre póstumo budista de Taiyūin y en 1653 se construyó un mausoleo para cobijar sus cenizas.

Inmerso también en un denso bosque, el mausoleo Taiyūin, situado cerca del Tōshōgū, es semejante al mismo, aunque es más reducido en dimensiones. Como el mausoleo de Ieyasu, el tránsito hacia las principales edificaciones está marcado por una serie de puertas monumentales y presenta edificaciones complementarias como almacenes, biblioteca, torre de la campana y del tambor. Las principales edificaciones, el *Honden* y *Haiden* unidos por el *ai-no-ma*, también están en un recinto, delimitado por corredores, al que se accede por un edificio-puerta de entrada. Con mayor moderación que en el caso anterior, las construcciones están cubiertas por fuera y por dentro con láminas de oro y laca negra y roja y están decoradas también con tallas o relieves pintados con diferentes motivos. Junto a estos mausoleos, en Nikkō se encuentran otros templos, santuarios y diversas entidades arquitectónicas. No podemos dejar de mencionar el Shinkyō ("puente sagrado"), levantado en el periodo Muromachi y renovado en 1636, que cruza el río Daiya, que da acceso a la totalidad del conjunto. Parte fundamental es el Futarasan-jinja, dedicado a las tres divinidades del monte Nantai. Aunque su origen se remonta al siglo VIII, la mayoría de sus edificios fueron restaurados o construidos en el siglo XVII. Otro ámbito es el Rinno-ji, (de administración budista y que cuida del mausoleo Taiyūin), hoy compuesto por diversos templos. Su origen es el anteriormente citado Shihonryu-ji, aunque muchas de las edificaciones actuales son de épocas muy posteriores a éste, en especial del periodo Edo. Nikkō, con sus actuales 103 construcciones, fue declarado por la Unesco Patrimonio de la Humanidad en 1999[2].

Desde que se levantaron los principales monumentos de Nikkō este conjunto no ha dejado de sorprender y ser admirado por propios y extraños. No en vano se acuñó el dicho japonés: *"Nikkō wo minai uchi wa keko to iu na"* ("No puede decir magnífico el que nunca ha visto Nikkō"). Es cierto que por la política de aislamiento (*sakoku*) mantenida por los *shōgun* Tokugawa durante el periodo Edo fueron muy pocos los foráneos que por entonces pudieron contemplarlo. Como bien se sabe, en esta etapa estaba prohibida la entrada de extranjeros en el país y solo podían realizarse transacciones comerciales con chinos y holandeses (a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales) que, eso sí, permanecían acantonados en la isla artificial de Deshima, sita en el puerto de Nagasaki[3]. Pero esta situación vio su fin a mediados del siglo XIX. Por aquel entonces las potencias occidentales, en plena expansión colonialista, obligaron

2. Las razones de la selección de Nikkō como Patrimonio de la Humanidad fueron su enorme interés artístico, perfecto paradigma de la arquitectura de su época, el importante papel político y religioso que el conjunto desempeñó en la historia japonesa, así como su autenticidad, ya que la mayoría de los edificios y otros elementos de la propiedad permanecen en sus ubicaciones originales y han sido conservados y restaurados con criterios sumamente respetuosos, manteniéndose igualmente el entorno natural en el que se integran las construcciones. Véase página oficial de la UNESCO, apartado "Shrines and Temples of Nikkō", http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&id_site=913 [15/02/2014].

3. No obstante, sabemos que algunos occidentales tuvieron conocimiento de estos monumentos, bien de manera indirecta o bien de forma directa con ocasión de la preceptiva visita de homenaje que la delegación holandesa tributaba al *shōgun* de forma anual entre 1660 y 1790, y una vez cada cuatro años a partir de la última fecha. Este es el caso de Arnoldus Montanus (1625-1683), profesor, misionero, teólogo e historiador holandés quien, en su obra *Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maatschappy in't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan* (Ámsterdam, Jacob Meurs, 1669), tradu-

a Japón a abandonar su política de aislamiento e instaron a su gobierno a que abriera sus puertos y estableciera relaciones diplomáticas y tratados comerciales con otros países. Esta forzada apertura no solo fue un factor más que llevó al derrocamiento del ya debilitado *Bakufu* Tokugawa y a la reinstauración del poder imperial con la figura del emperador Mutsuhito (1852-1912), sino que también marcó el inicio de una profunda modernización del archipiélago nipón. Bajo el signo de Occidente y durante el periodo Meiji (1868-1912), Japón acometió un acelerado proceso de renovación que afectó a múltiples aspectos de su sociedad, política, economía, cultura y vida cotidiana.

Fue por entonces cuando viajaron a Japón numerosos extranjeros procedentes de diversos países[4]. Por fortuna, buena parte de las experiencias y conocimientos adquiridos por estos viajeros durante sus estancias en las islas tuvieron su plasmación escrita en publicaciones como libros de variada tipología y artículos en prensa o en revistas, tanto de carácter general como especializado, que tuvieron un amplio eco y que potenciaron el interés y fascinación en Occidente por el archipiélago nipón. En estos textos se trataron, con mayor o menor profundidad, distintos temas sobre este "lejano país", desde el transformado Japón (es decir, su proceso de modernización en todos los campos, en especial la renovación de su ejército y su victoriosa participación en las guerras chino-japonesa (1894-95) y ruso-japonesa (1904-05), etc.) hasta el "genuino" o "tradicional" Japón (su historia, su geografía y paisajes, sus costumbres e instituciones, sus leyendas y míticos personajes, sus religiones, su literatura, sus artes y artesanías, sus monumentos, etc.), cuya imagen impactó a los occidentales y suscitó una creciente admiración.

Gran parte de los libros que se publicaron ofrecieron a los lectores una "panorámica general de país", bien en forma de libro de viajes o crónica de impresiones (con su particular componente subjetivo), bien a modo de ensayos, redactados con la intención de proporcionar una global, fidedigna y objetiva información sobre el archipiélago. En este tipo de textos era recurrente el comentario de sus monumentos y, sin duda, uno de los que más llamó la atención, junto con el Gran Buda de Kamakura[5], fue el conjunto de Nikkō. Al contrario que en el caso de la espectacular imagen de Buda de la ciudad costera, Nikkō

cida al inglés (Londres, Tho. Johnson, 1670) y al francés (Ámsterdam, Jacob de Meurs, 1680), introdujo incluso un grabado que recoge una imagen de los monumentos en sí un tanto alejada de la realidad.

4. Gran parte de estos visitantes fueron fundamentalmente diplomáticos y comerciantes, así como expertos en distintos campos de la ciencia y tecnología, la cultura y el arte, la política y el derecho, que fueron invitados por el nuevo gobierno nipón para ilustrar, con su saber y experiencia, el camino de la modernización japonesa. Sin embargo, no menos importantes fueron aquellos viajeros, periodistas, escritores y eruditos, religiosos y educadores, militares, exploradores y geógrafos, artistas o amantes del arte, etc., que realizaron un largo periplo hasta llegar a las islas por muy diversas motivaciones, entre las que, sin duda, se encontraba la enorme curiosidad que suscitaba aquella nación. Fueron más numerosos aquellos viajeros que procedían de los países que habían entablado con Japón intensas relaciones diplomáticas y comerciales o que, por poseer una manifiesta fortaleza bien económica, política o cultural, fueron los referentes o modelos de Japón en su senda hacia la modernidad. Este es el caso, por ejemplo, de Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Alemania, Italia, entre otros, frente a España y Portugal.

5. Sobre este monumento y su impacto en Occidente en el periodo Meiji, véase D. Almazán (2013).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

no fue recogido en los libros más tempranos[6]. Recordemos que en los primeros años del periodo Meiji la libre circulación de los extranjeros por el país estaba restringida a una zona limitada, por lo que muchos importantes monumentos del archipiélago quedaron fuera del alcance de los viajeros; no así la imagen de bronce del Buda de Kamakura, que se encontraba a relativa poca distancia del puerto de Yokohama. De hecho, según señala Roger March (2007), el acceso de europeos hasta Nikkō no fue permitido hasta que en 1870 el diplomático inglés Sir Harry Parkes (1828-1885), Ministro Plenipotenciario y Cónsul General británico en Japón entre los años 1865 y 1883, visitó el conjunto. Sin embargo ya desde finales de los años setenta del siglo XIX encontramos en este tipo de libros continuas menciones e incluso capítulos completos dedicados a Nikkō que a menudo incluían ilustraciones de sus edificios[7]. Con el paso del tiempo la publicación de estos libros se multiplicó, teniendo una época muy floreciente en la última década del siglo XIX y primera del XX, tras las victorias de Japón en las citadas guerras chino-japonesa (1894-1895) y sobre todo ruso-japonesa (1904-1905) que tanto sorprendieron a Occidente y que llevó a que se produjera una gran demanda de noticias sobre el archipiélago en Europa y América[8].

Puesto que no podremos exponer la completa nómina ni realizar el análisis pormenorizado de todos los libros generales sobre Japón en los que Nikkō fue reseñado[9],

6. Este es el caso, por ejemplo, de las conocidas obras de Andrew Steinmetz (1816-1877), *Japan and her people* (Londres, Wilmington, Scholarly Resources, 1859), Richard Hildreth (1807-1865), *Japan and the Japanese* (Boston, Bradley, Dayton, 1860), de Charles-Louis-Désiré Du Pin (1814-1868), *Le Japon: moeurs, coutumes, description, géographie, rapports avec les Européens* (París, A. Bertrand, 1868), de Aimé Humbert (1819-1900), *Le Japon illustré* (París, Hachette, 1870) o de Alexander von Hübner (1811-1892), *Promenade autor du monde* (París, Hachette, 1871).

7. Estas ilustraciones eran reproducidas o bien en xilografía o por distintos procedimientos fotomecánicos que aceleradamente se fueron incorporando al mundo de la imprenta justo por aquella época.

8. Curiosamente y a medida que pasaba el tiempo, los autores, además de describir el monumento, pudieron introducir noticias más enjundiosas (datos concretos sobre su historia constructiva, autoría e interpretación iconográficas de sus ornamentaciones) ya que podían nutrirse de la lectura de otros estudios, en especial de aquellos redactados por expertos que daban una versión más auténtica y rica de la historia, la cultura y arte del país. No obstante, también en casos tardíos, se siguieron reiterando meras descripciones estereotipadas.

9. Entre los autores que mencionan en sus libros a Nikkō (aunque sin dedicarle un capítulo específico) y que incluso incorporaron ilustraciones de sus monumentos, resaltaremos: Edmond Villetard (1828-1889), hombre de letras francés y director de diarios oficiales (*Le Japon*, París, Hachette, 1879); Johann Justus Rein (1835-1918), viajero y geógrafo alemán (*Japan nach Reisen und Studien. Bd. 1.*, Leipzig, 1881); Isidore Jacques Eggermont (1844-1923), diplomático, escritor y fotógrafo belga (*Le Japon: histoire et religion*, París, C. Delagrave, 1885); Edmund Stirling (1815-1897), editor y periodista inglés (*A descriptive reading on Japan*, Philadelphia, W. H. Rau, 1890); Basil Hall Chamberlain (1850-1935), profesor británico de la Universidad Imperial de Tokio y uno de los más destacados japonólogos de la época (*Things Japanese, being notes on various subjects connected with Japan*, Londres, K. Paul, Trench, Trubner, 1891); Jules Layrle (1834-¿.), vicealmirante francés (*La Restauration impériale au Japon*, París, Layrle A. Colin, 1892); el viajero Charles Loonen (*Le Japon moderne*, París, E. Plon, Nourrit et Cie, 1894 –incluye imágenes de Nikkō–, y *Yokohama et Tokio*, París, E. Plon, 1898); el profesor de matemáticas, filosofía natural y astronomía y asesor estadounidense del gobierno japonés David Murray (1830-1905) y Joseph Henry Longford (1849-1925), funcionario consular británico en Japón (*Japan*, Nueva York, G.P. Putnam's, Sons, 1894); Guillaume Depping (1829-1901), escritor

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

nos limitaremos a citar los más relevantes[10], en especial aquellos que dedicaron capítulos completos a su comentario. Siguiendo un orden cronológico, hemos de mencionar en los últimos años de la década de 1870 la obra de Pietro Savio di Alessandria (1838-1904), viajero y miembro de la Sociedad Geográfica italiana, titulada *Il Giappone al giorno d'oggi* (Milán, Fratelli Treves, 1876), quien dedica su capítulo IX a Nikkō, *"la citá santa"*. Georges Bousquet (1846-1937), abogado francés invitado en 1872 por el gobierno japonés para realizar labores de asesoramiento legal, publicó la obra *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient* (París, Hachette, 1877), en la que en su capítulo VII ofrece un buen retrato de los monumentos, que fue ampliamente citado en títulos posteriores. Étienne Guimet (1836-1918), industrial francés, viajero, coleccionista de obras de arte y creador del Museo Guimet, en *Promenades japonaises: Tokyo-Nikko* (París, G. Charpentier, 1878) destina a Nikkō sus capítulos XXXV y XXXVI, que son ilustrados por bellos dibujos realizados por el artista parisino Félix Regamey, quien acompañó a Guimet en su viaje. Finalmente Marcel Marie Maurice Dubard (1873-1914), profesor y botánico francés, en *Le Japon pittoresque* (París, E. Plon, 1879) se deleitó en su capítulo XI en el comentario del conjunto, del cual incluye un correcto dibujo de la planta del *Honden* y *Haiden* del Tōshōgū.

Ya de la década de los ochenta deben de mencionarse los textos que fueron más difundidos. Entre ellos se encuentra el de Isabella L. Bird (1831-1904), impenitente viajera inglesa y primera mujer que fue elegida como miembro de la Real Sociedad Geográfica, titulado *Unbeaten tracks in Japan: an account of travels in the interior including visits to the aborigines of Yezo and the shrines of Nikkô and Isé* (Londres, J. Murray, 1880), en el que dedica un interesante capítulo al conjunto (pp. 111-121). También fueron intrépidos viajeros los franceses Edmond Cotteau (1833-1896), periodista que redactó *Un touriste dans l'Extrême-Orient: Japon, Chine, Indo-Chine et Tonkin (4 août 1881-24 janvier 1882)* (París, Hachette et Cie., 1884), en el que reseña los bellos

---

y bibliotecario francés (*Le Japon*, París, Combet & Cie, 1895); el inglés Alfred Parsons (1847-1920), pintor, ilustrador y diseñador de jardines (*Notes in Japan*, Nueva York, Harper & brothers, 1896, con reproducción de las imágenes de Nikkō que él realizó durante su estancia en Japón); John Lawson Stoddard (1850-1931), escritor estadounidense, viajero y conferenciante, (*Japan*, Chicago, Belford, Middlebrook & company, 1897, ilustrado con imágenes); Vilhelm Rasmussen (1869-1939), escrito nórdico (*Japan*, Kjøbenhavn?, Frem, det nordiske forlag, E. Bojesen, 1903, amenizado con ilustraciones); James Augustin Brown Scherer (1870-1944), pastor luterano (*Japan today*, Londres, J. B. Lippincott Company, 1904); Otis Cary (1851-1932), misionero americano (*Japan and its regeneration*, Nueva York, Student volunteer movement for foreign missions, 1904); George William Knox (1853-1912), teólogo norteamericano, escritor presbiteriano y profesor en la Universidad Imperial de Tokio (*Imperial Japan; the country & its people*, Londres, G. Newnes, 1905); Edmond Papinot, arquitecto, historiador y misionero católico (*Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon*, Hong Kong, *1899*); el escritor y periodista Charles J. Hakinson (1866-1959), que utilizaba el seudónimo de Clive Holland (*Old and new Japan*, Londres, J.M. Dent & co, 1907); Arthur Lloyd (1852-1911), misionero protestante (*Every-day Japan*, Londres, Cassell and company, limited, 1909), y el viajero Henri Mylès (1883-1952) (*Paysages japonais: instantanés d'Extrême-Asie*, París, Bibliothèque de la Société franco-japonaise, 1912).

10. La autora de estas líneas se encuentra en proceso de elaboración de un libro titulado *El arte japonés bajo la mirada de los viajeros hispánicos durante la segunda mitad de siglo XIX y primeras décadas del XX*, en el que se aborda con mayor profundidad y extensión este tema.

edificios de las montañas sagradas en el capítulo titulado "Nikko", y Léopold Paulhan, autor de *Kamakura et Nikkō: au Japon* (París, P. Sevin, 1886), que incluye un capítulo titulado "Temples de Nikkō". Finalmente está el texto de Henry Knollys (1840-1930), oficial de la Artillería Real del ejército británico, publicado como *Sketches of life in Japan* (Londres, Chapman and Hall, 1887), que habla ampliamente de los monumentos en su capítulo IV. Pero, sin duda, la obra más popular de esta década fue la de Pierre Loti (1850-1923), viajero, escritor y oficial de la Marina francesa y autor de variados textos sobre el archipiélago. Su publicación *Japoneries d'automne* (París, Calmann-Lévy, 1889) ofrece el capítulo "La sainte montagne de Nikko".

Ya en la década de los noventa, tenemos el caso del libro del inglés Douglas Brooke Wheelton Sladen (1856,-1947), profesor de historia en la Universidad de Sydney, titulado *The Japs at home* (Londres, Hutchinson, 1895). El conjunto de Nikkō fue tratado en su capítulo XXVI y también en otras obras que publicó poco después: *Queer things about Japan*, Londres, A. Treherne, 1904, y *Japan in pictures*, Londres, G. Newnes, 1904, ésta última con un total de seis magníficas fotografías de sus edificios más famosos. Y, desde luego, no podemos menos que mencionar la difundida obra del escritor y poeta británico Rudyard Kipling (1865-1936) *From sea to sea, letters of travel* (Nueva York, Doubleday & McClure Co., 1899), cuyas impresiones son recogidas en su capítulo XIX.

En los años finales del siglo XIX y primeros del XX resaltan las obras de dos mujeres. En primer lugar se encuentra la escritora canadiense Katharine Schuyler Baxter (1845-?), quien escribió *In beautiful Japan: a story of bamboo lands* (Nueva York, F. T. Neely, 1895), obra donde Nikkō es comentado en el capítulo III e ilustrado con nueve fotografías de calidad, más la imagen de la tumba de Tokugawa Ieyasu que aparece en la cubierta de la obra. En segundo lugar tenemos a Anna Cope Hartshorne (1860-1957), educadora, escritora estadounidense y colaboradora de *Nitobe Inazō* (1862-1933), conocido escritor japonés que le ayudó en la elaboración de su libro *Japan and her people* (Fidadelfia, International Press, 1902) en el que reseña el conjunto en su capítulo XVII del segundo volumen, incluyendo tres fotografías. A estas obras siguieron las del viajero George H. Rittner, *Impressions of Japan* (Londres, J. Murray, 1904, capítulo X, con tres fotografías), del escritor e historiador estadounidense George Waldo Browne (1851-1930), *Japan, the place and the people* (Boston, Estes, 1904, capítulo VIII, con cinco fotografías), del explorador francés Eugène Gallois (1856-1916), *Au Japon, impressions de voyage* (París, E. Guilmoto, 1905?, capítulo "Nikko et ses environs", con reproducción de dibujos) y del finlandés Konrad (Konni) Viktor Zilliacus (1855-1924), escritor, político y activista (*Japanesiska studier och skizze*, Helsingfors, Wentzel Hagelstam Förlag, 1896, capítulo XIII). Muy curiosa es la del inglés, pintor, escritor e ilustrador de libros de viajes Walter Frederick Roofe Tyndale (1855-1943) titulada, *Japan & the Japanese* (Nueva York, Macmillan, 1910), quien en sus capítulos XVII y XVIII publicó a todo color bellas acuarelas que realizó cuando visitó el conjunto[11].

11. No queremos dejar de mencionar las escasas referencias que los viajeros hispánicos hicieron sobre Nikkō. Lamentablemente, muy diferentes circunstancias históricas llevaron a que relaciones directas entre España y Japón en el periodo Meiji fueran muy reducidas y por ello fueron pocos

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Pero Nikkō no solo apareció en libros que esbozaban una visión general de Japón y su gente, sino, como es lógico, también lo hizo en guías turísticas que proporcionaban, además de la descripción de los itinerarios más importantes, mapas y jugosos datos sobre sistemas de transporte y alojamiento[12]. Incluso llegaron a redactarse guías específicas o monografías sobre el espectacular conjunto, de la que reseñaremos las más conocidas. Por una parte, la obra de Joseph Dautremer (1860-¿?), erudito francés especializado en lenguas asiáticas y prolífico escritor que fue primer Secretario e intérprete de la Legación de la República Francesa en Japón, titulada *Nikko, Passé et Présent. Guide Historique* (Tokio, Tsukiji Type Foundry, 1894), que incluye un mapa y unas curiosas ilustraciones. Por otra, la obra de Robert Charles Hope (1855-1926), anticuario y erudito inglés, titulada *The temple and shrines of Nikko, Japan* (Yokohama, Kelly &Walsh, 1896), obra ilustrada en la que se analizan y describen con minuciosidad cada una de las dependencias que conforman todo el conjunto.

Durante el periodo Meiji, diversos autores occidentales también analizaron de forma específica el arte y la arquitectura de Japón. No obstante la mayoría de las obras se dedicaron a las manifestaciones artísticas que se coleccionaban en la época, como la pintura, el grabado *ukiyo-e* y distintas artes decorativas y artesanías (cerámica, lacas, marfiles, armas y armaduras)[13], siendo muy pocas, comparativamente, las que abor-

los españoles que viajaron a las islas y menos los que escribieron libros sobre ellas; véase E. Barlés (2003). No obstante podemos reseñar el caso del diplomático español Francisco de Reynoso (1847-1934) que fue Tercer Secretario de la Legación en Yokohama (Japón) entre 1882-1884 y que describió sus experiencias en el país en su libro *En la corte del Mikado: bocetos japoneses (*Madrid, Imp. de Bailly-Bailliere e hijos, 1904*);* aunque sobre Nikkō solo hace una simple mención. Por fortuna otra serie de libros de autores iberoamericanos que viajaron a las islas llegaron hasta España. Entre los que realizan referencias a Nikkō destacaremos *Por mares y por tierras* (Buenos Aires, Imp. Jacobo Peuser, 1899) del político y escritor boliviano-argentino Eduardo Wilde (1844-1913) y sobre todo la obra del viajero guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), prolífico escritor modernista, titulada *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (París, Garnier Hermanos, 1905-1906?), cuyos contenidos fueron recogidos en otro libro suyo posterior: *Ciudades de ensueño: Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Damasco, Nikko* (Madrid, Espasa Calpe, 1920). En este contexto incluiremos la obra de Efrén Rebolledo (1877-1929), ilustre escritor mexicano que, como diplomático, residió en Japón durante siete años y que escribió la novela titulada *Nikko* (México, Tip. de la Vda. de F. Díaz de León, 1910). En épocas inmediatamente posteriores, otros viajeros españoles sí que comentarán los monumentos. Es el caso del valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), famoso novelista y gran viajero, en su *La vuelta al mundo de un novelista* (Valencia, Prometeo, 1922-1925 tomo I) y del periodista, novelista y diplomático español Luis de Oteyza (1883 –1961), quien publicó *En el remoto Cipango: jornadas japonesas* (Madrid, editorial Pueyo, 1927).

12. Es el caso de la obra de W. E. L. Keeling *Tourists' guide to Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, etc., etc.* (Tokio, Sargente, Farsari and Co., 1880, Nikkō en pp. 65-67) que tuvo numerosas ediciones sucesivamente ampliadas y que al menos en su edición de 1890 (Yokohama, A. Farsari, 1890, pp. 113-121) incluyó dos planos a página completa de los mausoleos de Iyeyasu y de Iemitsu, así como la obra de John Murray, Basil Hall Chamberlain, y W. B. Mason *A handbook for travellers in Japan* (Londres, J. Murray; Yokohama, Kelly & Walsh, 1894, Nikkō en pp. 152-166).

13. La mayoría de estas obras se vinculaban al creciente fenómeno del coleccionismo de piezas japonesas que tuvo un desarrollo espectacular en la época gracias a la general fascinación por Japón, a la

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

daron el estudio de la arquitectura. Dentro de estos libros seleccionaremos aquellos ejemplos que mencionaron expresamente los monumentos de Nikkō. En primer lugar, hemos de considerar el texto de Christopher Dresser (1834-1904), destacado diseñador industrial inglés que en 1876-1877, invitado por el gobierno japonés, visitó Japón como representante oficial del Museo de South Kensington. En su obra *Japan, Its Architecture, Art, and Art Manufacture* (Londres, Longmans, 1882, capítulo VII) comentó Nikkō, al que define como la cumbre de la arquitectura japonesa. El francés Louis Gonse (1846-1921), coleccionista de arte nipón, historiador, crítico de arte y miembro del Consejo Superior de Bellas Artes, organizó en París en 1883 una magna exposición de arte japonés. Fruto de esta muestra fue la obra *L'Art japonais*, (París, A. Quantin, 1883, 2 vols.), que se convirtió en el primer manual de referencia de todo coleccionista y de todo aquel que quisiera saber sobre arte del archipiélago. En ella describe e incluye ilustraciones de Nikkō, que también califica como la más alta expresión de la arquitectura japonesa. La misma opinión se expresa en la historiografía alemana. Así lo vemos en las obras de Justus Brinckmann (1843- 1915), coleccionista y museólogo (*Kunst und Handwerk in Japan*, Berlín, R. Wagner, 1889) y de Franz Baltzer (1857-1927), ingeniero civil que fue asesor extranjero en Japón durante la era Meiji (*Das japanische Haus: eine bautechnische Studie*, Berlín, Wilhelm Ernst, 1903, y *Die Architektur der Kultbauten Japans*, Berlín, W. Ernst & sohn, 1906, esta última con numerosas ilustraciones). Finalmente reseñaremos el libro del arquitecto americano Ralph Adams Cram (1863-1942), quien viajó a las islas en 1898. En su obra *Impressions of Japanese architecture and the allied arts* (*Nueva York*, The Baker & Taylor, 1905), al contrario que sus predecesores, realiza una mordaz crítica del conjunto japonés.

El número tan elevado de autores occidentales que durante el periodo Meiji recogieron en las páginas de sus libros descripciones, ilustraciones y comentarios de Nikkō es prueba evidente del especial impacto que causaron sus edificios, por encima de otros levantados en Japón. En líneas generales nuestros autores no ocultaron su fascinación por el conjunto, calificándolo como "magnífico", "divino", "glorioso", "indescriptible", "sorprendente", "espectacular", "exuberante", "hermoso", "bello", "maravilloso", "ensoñador", "fantástico", "espléndido", "esplendoroso", "suntuoso", "lujoso", "rico", "colorista", "luminoso", "armonioso", "preciosista" y también "pintoresco", "extraño", "abrumador" y "misterioso". El conjunto Nikkō fue considerado mayoritariamente como la máxima realización de la arquitectura tradicional japonesa, fue puesto al nivel de otras grandes obras arquitectónicas de Occidente (muy frecuente en la historiografía francesa se le equipara, por su suntuosidad y colorido, con la catedral de Saint Denis) e incluso algunos dijeron que era el más bello santuario artístico de la tierra. Una fascinación y valoración que, obviamente, estuvo determinada por el

---

intensificación de relaciones comerciales y a la llegada de objetos japoneses a las exposiciones universales. La mayor parte de sus autores fueron o bien los propios coleccionistas (de muy variada condición y formación), cuyo interés por los objetos que poseían les llevó a estudiarlos con una mayor profundidad, o bien expertos, historiadores y críticos de arte y conservadores de museos (muchos de ellos también coleccionistas) que dedicaron sus esfuerzos a penetrar en el tema con un mayor rigor. Un estudio de estos libros puede encontrarse en E. Barlés (2012).

gusto por lo exótico que primaba en la época, un gusto por lo lejano, inaccesible, misterioso, y, en especial, por aquel "Oriente", espacio por excelencia de la imaginación y de la ilusión, descrito desde época medieval como tierra de lujo y riqueza, extrañas costumbres y religiones, y singulares paisajes y monumentos. Una imagen de lo exótico que se vinculaba por entonces con aquellas manifestaciones artísticas donde primaba la suntuosidad y el esplendor, la opulencia y la sensualidad, el énfasis de lo decorativo u ornamental, el exuberante colorido y brillantez del oro, así como la presencia de extrañas iconografías. De hecho fue este gusto el que guió el coleccionismo en esta época[14] y el causante del decidido triunfo de Nikkō, que encarnaba todos los rasgos citados. Por ello es entendible que los autores occidentales identificaran el conjunto con otros paradigmas de lo exótico, como la Alhambra de Granada, tan venerada por otros viajeros decimonónicos, como es el caso del citado Christopher Dresser, o que se relacionara con diversas imágenes del exotismo islámico, como la Meca o los cuentos de las Mil y una noches.

Ahora bien, a pesar del generalizado aplauso que se dio a Nikkō, hubo sus matices en su apreciación como arquitectura. En este sentido es significativo el comentario del gran japonólogo Basil Hall Chamberlain, quien en su citada obra *Things Japanese* señala que es cierto que Nikkō es "glorioso" como monumento por la belleza, exuberancia y calidad de sus ornamentaciones, pero no como la arquitectura *«en el sentido en el que nosotros, los europeos, los herederos del Partenón, del Palacio Ducal y de la Catedral de Salisbury, entendemos la palabra arquitectura»* (1891:34-35). En la misma línea se alzó la voz de Ralph Adams Cram, quien en su citado libro afirmó que los mausoleos Nikkō de constituían un arte exquisito, que su ornamentación era magistral, que sus efectos dramáticos eran espectaculares, pero que su triunfo se apoyaba en su pródiga decoración y no en sus valores propiamente constructivos o arquitectónicos. Poco tiempo después, ya en la década de 1930 otros viajeros occidentales con una mirada distinta, como el arquitecto alemán Bruno Taut (1880-1938) en su obra *Fundamentals of Japanese architecture* (Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1936), desarrollarán este argumento y sustituirán el mito del Nikkō por el de Katsura o el del santuario de Ise, reivindicando los valores de otra realidad de la arquitectura tradicional japonesa: la simplicidad, claridad y pureza de sus líneas, la ausencia de todo elemento superfluo, la fidelidad a los materiales y la bella proporción de formas y estructuras; unos valores de los que pronto beberá la arquitectura contemporánea de Occidente y que todavía hoy siguen siendo nuestros referentes (A. Veal; 2007).

14. Recordemos que en esta época, en Occidente se coleccionaron preferentemente coloristas estampas y libros ilustrados *ukiyo-e*, pinturas de la escuelas más decorativistas (caso del escuela *Rimpa*), rutilantes objetos lacados con ricas ornamentaciones, suntuosas cerámicas y porcelanas (sobre todo Satsuma y Kutani), decoraciones de oro y vivos colores, preciosistas marfiles (*netsuke*, *okimono* y otros objetos utilitarios), espléndidos kimonos y abanicos, y antiguas espadas (con sus ornadas *tsuba*), entre otros tipos de armas. Solo muy pocos coleccionistas de aquel tiempo, los más formados, valoraron la estética *sabi-wabi*, la simplicidad, naturalidad y aparente imperfección de la cerámica vinculada al *chanoyu* o de la pintura *sumi-e*. Solo años después los occidentales comenzamos a ensalzar estos valores del arte japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

ALMAZÁN, David (2013), "La construcción visual de Japón desde Occidente: el Gran Buda de Kamakura como monumento turístico". En: *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, Berna, Peter Lang, pp. 49-64.

BARLÉS, Elena:

(2003). "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", ARTIGRAMA, nº 18, pp. 23-82.

(2012). "El descubrimiento del arte japonés en Occidente durante la era Meiji". En: *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, Fundación Japón, pp. 99-161.

COALDRAKE, William H. (1996), *Architecture and authority in Japan*. Londres, Nissan Institute/Routlege Japanese Studies Series.

MARCH, Roger (2007), "How Japan solicited the West: the first hundred years of modern Japanese tourism". En: *Tourism- Past Achievements, Future Challenges. Proceedings Of The 17th Annual CAUTHE Conference*, Sydney, University of Technology, http://www.inboundtourism.com.au [20/02/2014].

ŌKAWA, Naomi (1975), *Edo architecture, Katsura, and Nikkō*. Nueva York, Weatherhill.

VEAL, Alexander (2007), *Influence and Architecture. A Study of Japanese and "Oriental" Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto*. Ann Arbor, UMI, ProQuest.

YOUNG, David, YOUNG, Michiko (2007), *The art of Japanese architecture*. Tokyo-Tutland, Vermont, Tuttle Publishing.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales

José María Alagón Laste
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: Japón, Exposiciones Universales, arquitectura contemporánea, arte.

Resumen: Japón ha sido un país que ha estado presente en las Exposiciones Universales prácticamente desde su inicio, suscitando un gran interés por parte del público occidental, que poco a poco sintió una fascinación por su cultura y arte. En este texto analizamos la imagen que Japón ha proyectado en Occidente a través de las Exposiciones Universales, centrándonos en las que tuvieron lugar entre 1862 y 1939, dado que, hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Japón mostró en estos eventos su imagen más tradicional. Tras la finalización del conflicto bélico, la imagen de este país en las Exposiciones sufrirá una gran transformación, dejando atrás esa imagen del Japón de los cerezos en flor.

Keywords: Japan, Universal Exhibitions, contemporary architecture, art.

Abstract: Japan has been present in the Universal Exhibitions almost from their beginning. Therefore, the Japanese presence in these events caused a great interest to the western public, who grew progressively fascinated with its art and culture. In this paper we analyze the image that Japan has projected in the West through the Universal Exhibitions. We will focus on those which took place between 1862 and 1939, before the beginning of the Second World War, in which Japan showed a traditional image. This Japanese presence had great influence in the western culture and architecture of the time. After finishing the war, the image that this country projected underwent a great transformation, leaving behind that traditional Japan of the blooming cherry trees.

Las Exposiciones Universales son eventos en los que diferentes países, reunidos en un mismo recinto, exhiben y presentan al resto del mundo sus últimos avances en materia de industria y comercio, a la vez que buscan representar la esencia de su patria. En un principio, este tipo de acontecimientos nació con un carácter nacional, pero, en 1851, Londres decidió convocar una participación internacional, naciendo así la primera Exposición Universal. En este momento, Japón se encontraba inmerso en un aislamiento de contactos con el exterior; período en el que, sin embargo, floreció su cultura, consiguiendo un gran desarrollo. De este modo, Japón comenzó su apertura pocos años después de la celebración de esta primera Exposición, en 1853, ante la demanda de los Estados Unidos.

A este respecto, es preciso señalar que Japón ha participado de forma activa en este tipo de exhibiciones desde 1862 hasta la actualidad, mostrando una evolución en la imagen que el país del sol naciente proyectaba al exterior. En una primera etapa, Japón mostró al mundo su imagen más tradicional, como analizaremos a continuación, realizando un acercamiento a la participación de Japón en las Exposiciones Universales e Internacionales celebradas entre 1862 y 1936. Así, Japón, al igual que el resto

de los países participantes, no sólo mostraba sus logros técnicos y culturales, sino que también adquiría conocimientos para desarrollar su industria y su tecnología, entre otras cuestiones.

De este modo, en la Exposición Universal que tuvo lugar en Londres en 1862, Japón apareció ya como país invitado, siendo la primera a la que asistió, tras haber sido convidado por sus organizadores en 1859. No obstante, pese a aceptar la invitación, delegó en el ministro británico en Japón, Rutherford Alcok, la selección del material. Así, Japón expuso al público 623 objetos –principalmente bronces, porcelanas y grabados-, que habían sido recopilados por el citado ministro (R. Alcok; 1862). La Exposición abrió sus puertas el 30 de octubre de 1862, y unas horas antes llegó a Londres una embajada japonesa –con Takenouchi Yasunori al frente-, confiriéndole oficialidad a esta presencia japonesa que, en realidad, había sido organizada por un británico. Con esta Exposición, los propios japoneses pudieron comprobar la importancia que este tipo de eventos tenían a nivel social, por lo que, a partir de ese momento, Japón estará presente en numerosas Exposiciones. Además, esta muestra despertó entre el público y, especialmente, a personas relevantes, un enorme entusiasmo por la cultura japonesa, como fue el caso del comerciante Arthur Laseny Liberty, cuya empresa, Liberty & Co, situada en *Regents Street* (Londres), importaría desde entonces textiles y otros productos japoneses, liderando el movimiento *Art Nouveau* de finales del siglo XIX (J. Allwood, 1977: 40).

Cinco años más tarde, en 1867, tuvo lugar la celebración de la Exposición Universal de París, que marcó un hito en la historia de las Exposiciones, dado que, en ella, se invitó por primera vez a los países participantes a que construyesen su propio pabellón, algo que fue fundamental para el desarrollo futuro de este tipo de muestras (J. Blanco; 2007:52). En este caso, y tras la participación no oficial en la Expo de 1862, el gobierno japonés, que se encontraba en los últimos años del shogunato, decidió participar oficialmente en esta Exposición, lo que supuso el afianzamiento del interés europeo por el arte y la cultura japonesa, especialmente de sus artes decorativas (D. Bromfield; 1984). En este caso se contó también con la presencia de una embajada japonesa, encabezada por el hermano menor del Shogun, Tokugawa Akitake (1867:36-38).

Para esta muestra de 1867, el espacio expositivo dedicado a los países asiáticos en la galería de productos industriales fue diseñado por el arquitecto francés Alfred Chapon (1834-1893), basándose en unas descripciones verbales (bastante inexactas) sobre la arquitectura japonesa. Este autor proyectó además un kiosco japonés, en el que se exhibieron las porcelanas que habían sido enviadas por el Shogun.

Pero, sin duda, lo más importante de esta Exposición se encontraba en el parque del Campo de Marte, donde cada país construyó su propio espacio expositivo. Para esta ocasión, el gobierno japonés, con una gran colaboración del gobernador de Satsuma, envió unas casas de té, deudoras de una estética tradicional que se mantuvo como imagen constante de Japón durante el siglo XIX y los primeros años del XX. La casa, que reflejaba la vida cotidiana japonesa, se dividía en tres espacios: en uno de ellos, un japonés representaba la ceremonia del té; en otro, tres geishas de Edo (posterior Tokio) mostraban sus costumbres al público, y, en el tercero, se vendían lacas, bronces y cerámicas. Al espectador occidental le sorprendió, entre otras cuestiones, la asimetría

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

y simplicidad de su arquitectura, así como la decoración de sus paredes con *ikebana* (P. Montani; 1867). Parte de los objetos aquí exhibidos se conservan en el Victorian & Albert Museum de Londres.

Seguidamente, en diciembre de 1871, el gobierno Meiji aceptó la invitación para participar en la Exposición Universal de Viena de 1873. Para esta ocasión, el gobierno japonés envió una selección de objetos, de carácter principalmente artesano y tradicional, contando con el asesoramiento de Heinrich von Siebold y Gottfried Wagener, especialistas en cultura japonesa. Esta exposición, situada en el Pabellón de la Industria, incluía grabados *Ukiyo-e*, porcelanas, muñecas, una copia de los *kinshachi* del Castillo de Nagoya, una reproducción de la pagoda del templo Tennoji de Yanaka, así como una réplica del Buda de Kamakura de 15 metros de altura, que no pudo ser contemplada en su totalidad, dado que la escultura resultó calcinada por el fuego al desembalarla, rescatándose únicamente su cabeza (L. Calvo; 1992:25). Se construyó además un jardín japonés, el primero de este tipo realizado en Europa, y se hizo una reproducción de un santuario sintoísta (E. Barlés; 2011).

La siguiente Exposición Internacional se celebró en Filadelfia en 1876. En ella, Estados Unidos pudo ver por primera vez una amplia muestra de cultura japonesa, algo que buscaba el gobierno nipón, de ahí que su participación fuera una de las más notables. En ella se presentaron dos edificios japoneses: una vivienda y un bazar. Estos edificios, diseñados con la estética de la arquitectura tradicional japonesa, fueron construidos con materiales enviados desde Japón y con trabajadores japoneses, por lo que el proceso constructivo ya suscitó un gran interés entre los estadounidenses. La exposición se completaba con un jardín japonés. En lo que respecta a los objetos expuestos, se mostraron bronces, lacas, textiles, cerámicas y pinturas. A este respecto, es interesante señalar cómo la empresa japonesa Kiritsu Kosho Kaisha, creada para la exportación de obras de arte y objetos japoneses a raíz de la Exposición de Viena de 1873, estableció una sucursal en Nueva York en 1877 para cubrir la demanda del mercado de productos japoneses[1].

Posteriormente, en 1878, se celebró la Exposición Universal de París, en la que la participación japonesa se posicionó como una de las más atrayentes para los visitantes, significando un momento importante en la expansión del *japonismo* a nivel europeo, con el aumento del deseo por conocer y coleccionar arte japonés, algo a lo que contribuyó la difusión de la muestra japonesa en la prensa[2]. En la *Rue des Nations*, todos los países quisieron reflejar en las fachadas de sus edificios la arquitectura nacional, por lo que Japón recurrió a su tradicional construcción en madera natural (P. Sédille; 1878). Además, en la fachada de su pabellón, se mostraban dos mapas: uno de Japón, y otro de su capital, Tokio. Este hecho era algo novedoso, dado que se había prohibido expresamente, por motivos de seguridad, la muestra de este tipo de documentación en ninguna publicación internacional (D. Levitt; 1992). Además, Japón construyó para esta

1. Un año más tarde, coincidiendo con la Exposición Universal de París de 1878, se abrió una sucursal en esta ciudad.

2. Para este tipo de Exposiciones, Japón realizaba productos expresamente para su exposición, por lo que la gran mayoría de los objetos expuestos, aunque reproducían objetos tradicionales y se realizaban por artesanos japoneses, eran contemporáneos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Exposición una casa de té, una granja y un jardín, que resultó de mucho interés para el visitante, ya que, a través de varios japoneses ataviados con la vestimenta tradicional, se mostró la ceremonia del té, la vida en el campo, y las técnicas del jardín japonés.

En 1879, tuvo lugar la Exposición Internacional de Sídney, en la que Japón presentó muchos objetos tradicionales, como cerámica, porcelana y otras obras artísticas. Asimismo, en su pabellón se pudo degustar té japonés. Seguidamente, en la Exposición Internacional de Melbourne (1880-1881), dedicada al arte, la agricultura y los productos industriales, la exhibición japonesa se centró en mostrar la fabricación de tejidos de seda y algodón, estampados, e, incluso, fotografías de las diferentes máquinas de coser japonesas. Por otro lado, se pudo contemplar parte de la historia natural y de la botánica nipona, así como una muestra de su educación y su sistema de enseñanza (VV.AA., 1882:121-122).

En el año 1888, España celebró su primera Exposición Internacional, con sede en Barcelona (M. Shiraishi; 1999). Fue un éxito rotundo en muchos aspectos, y, respecto a la aportación japonesa, es preciso destacar la llegada del fenómeno del *japonismo* a nuestro país (D. Almazán; 2006), lo que supuso un hito en las relaciones culturales entre Japón y España. La exposición japonesa, instalada en un espacio reducido, fue una de las que más éxitos y visitas recibió: *«Todo atrae allí, todo seduce. ¡Qué lindo, qué exquisito es cuanto figura en aquellos estantes, étagères y escaparates!»* (C. Mendoza; 1888). En ella se exponía una gran cantidad de grabados *Ukiyo-e*, porcelanas, papel japonés, tejidos, etc., destacando por su espectacularidad una escultura budista que representaba un guardián celestial y un gran pebetero de bronce. Además, Japón estuvo presente en la Gran Cabalgata Conmemorativa del Descubrimiento de América, diseñada por Lluis Pellicer, y que se planteó como un desfile que representara a todos los países que formaban parte de esta Exposición[3]. Así, Japón estaba significado por unos palanquines, creados por el escenógrafo Maurici Vilumara i Virgili reproduciendo modelos tradicionales, y acompañados por personajes vestidos con indumentaria original o realizada con telas provenientes del país (1888)[4].

Seguidamente, en la Exposición Universal de París de 1889, Japón volvió a exponer sus productos tradicionales, con los que París ya estaba familiarizado desde la anterior Exposición, por lo que no aportaron nada nuevo a este respecto, tal y como señalaba la prensa de la época. Sí tuvo un mayor impacto el jardín japonés, en el que por primera vez se pudieron contemplar bonsáis (E. Monod; 1890:58-62).

En 1893 tuvo lugar la Exposición Universal de Chicago –también llamada *Colombina*–. Junto al Lago de Olmsted se ubicó una pequeña isla, donde los trabajadores japoneses construyeron unos pequeños edificios denominados *Ho-o-den*, cuyo diseño arquitectónico fue obra de Masamichi Kuru, mientras que la isla fue encargada al arquitecto paisajista Frederick Law Olmsted. El edificio, reproducción del templo de Byodo-in (*Ho-o-den*), era una muestra que quería representar tres períodos de la arquitectura japonesa: la sala principal el estilo de la época Tokugawa, el ala sur el período de Ashikaga, y

3. Esta misma idea de la cabalgata conmemorativa se repetirá en la Exposición Universal de Sevilla 1992.
4. “Cabalgata en honor a Colón, con motivo de la Exposición Universal de Barcelona”, La Ilustración Artística, nº364, pp. 413-415.

el ala norte la Tukiwara. Es importante señalar la importancia que tuvo este pabellón para los arquitectos que visitaron la exposición, como los hermanos Charles y Henry Greene, Adolf Loos y Samuel Bing, subrayando el caso de Frank Lloyd Wright, que adaptaría a su obra posterior muchos elementos de la estética japonesa (K. Frampton; 2009:57-64). También se exhibieron objetos japoneses en el Palacio de Bellas Artes, entre los que destacó una maqueta de la pagoda del santuario de Yasaka (W. Walton; 1893:87-92).

Unos años después, en 1894, se celebró la Exposición Universal de San Francisco, en la que Japón presentó un jardín de té (*Chaniwa*), en el Golden Gate Park, diseñado y costeado por el aristócrata japonés Makoto Hagiwara, y que hoy en día sigue siendo una de las atracciones más populares de la ciudad. En él no faltan los elementos propios del jardín japonés, como puede ser el puente, los estanques y la casa de té. Además, en el recinto, unos hombres ataviados con trajes orientales arrastraban carritos para transportar a los visitantes (L. Calvo; 1992:84).

El siglo XIX se cierra con la Exposición Universal de París de 1900. Para esta ocasión, el pabellón japonés estaba inspirado en el *Kondo* del templo Horyu-ji (Nara). En su interior se expusieron esculturas, caligrafía y pinturas realizadas con la técnica *sumi-e*, alcanzando un gran éxito. Asimismo, en la Exposición se instaló una atracción denominada *Le Panorama du Tour du Monde*, proyectada por Louis Dumoulin, que desplazaba al espectador ante un telón oval con reproducciones de escenarios captados por este autor en sus viajes a países como España, Egipto, Grecia, China y Japón.

La siguiente Exposición tuvo su sede en Glasgow en 1901, y en ella Japón no construyó un pabellón de nueva planta sino que readaptó un edificio existente. Algunos autores han visto en este edificio referencias a los castillos del período Momoyama, como los de Osaka o Himeji (O. Checkland; 2003:22-23). En su interior se mostraron porcelanas, pequeñas *japonerías*, cerámicas, marfiles, tallas de madera, trabajos en metal, tejidos en seda, papel y muebles, entre otras piezas.

Mención especial merece la Exposición Mundial de San Luis de 1904, donde el pueblo japonés estuvo ampliamente representado. Esta muestra se concentró en un jardín japonés, diseñado por Yuchio Itchikawa con el fin de recrear los jardines de los palacios de Tokio. Dentro del mismo se encontraban diferentes construcciones, como el propio pabellón de Japón, una casa de té, una casita de campo y un bazar. Todo fue construido con materiales traídos de Japón y a la manera tradicional con artesanos japoneses. De este modo, el pabellón recordaba al *Shishiden* o salón de recepciones del palacio de Tokio; y la casa de té al *Kinkaku-ji* o Pabellón de Oro, que se convirtió en el edificio más popular de la Exposición (H. Tse; 2011). Además, Japón estuvo presente en la atracción denominada *Pike*, con su *Fair Japan*, con acceso a través de una réplica de la entrada del Templo de Nikko, y donde el visitante podía encontrar diferentes aspectos de la cultura japonesa, destacando como más atractivo el grupo de Ainus, una tribu de primitivos pobladores de Japón que fueron llevados a la Exposición por el antropólogo Frederick Starr.

Seguidamente, en 1905 tuvo lugar la Exposición Universal de Lieja (Bélgica), en la que el pabellón japonés reproducía, dentro de un jardín, una vivienda tradicional de la localidad de Kakunodate (Akita); un pequeño pueblo de samuráis donde se considera que se conserva la mejor arquitectura samurái de Japón. Además, este lugar es

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

famoso por la gran cantidad de cerezos que posee, siendo una de sus fiestas tradicionales la denominada *Sakura Matsuri*, el festival de la flor del cerezo, algo que también estuvo presente en esta muestra (C. Renardy; 2005:134). También Japón participó en la Exposición Internacional de Milán de 1906, aunque en este caso no estuvo representado por un pabellón sino a través de la muestra de Transporte terrestre, Artes Decorativas, Pesca y Agricultura. Poco después, y sólo con expositores, estuvo presente en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas de 1910 y en la de Exposición Universal e Internacional de Gante de 1913[5].

En 1915 se celebró la Exposición Internacional Panamá-Pacífico en San Francisco, en la que Japón participó con varios edificios diseñados por el arquitecto Goichi Takeda, entre los que cabe destacar el edificio de recepción (una réplica del *Kinkaku-ji* o Pabellón de oro), unas casitas de té y un jardín, proyectado por Izawa Hanosuke. En la zona dedicada a las atracciones se encontraba la denominada *Japan Beautiful*, cuya entrada era una réplica de la gran escultura del Buda de Kamakura (R. Reid; 1915:37,48).

En 1929, tuvo lugar la Exposición Universal de Barcelona, lo que supuso un nuevo acercamiento cultural entre España y Japón, y se produjo un encuentro entre el *japonismo* con el Art Decó (D. Almazán; 2006). La Sección japonesa, situada en el hall del Palacio de Alfonso XII, fue considerada como una de las más interesantes. En ella se presentaron numerosos productos japoneses como kimonos, bronces, porcelanas y lacas, destacando en la sala central una reproducción del Buda de Kamakura.

En la siguiente Exposición Internacional de Chicago de 1933, Japón se halló representado por un edificio que reinterpretaba de nuevo elementos de su arquitectura tradicional, con materiales y mano de obra traídos desde Japón. Esta exhibición se completó con un jardín japonés, que contó con la presencia de geishas y en el que se mostró al público la ceremonia del té.

Fue en la Exposición Internacional de 1937 cuando Japón se desmarcó de esta imagen tradicional, debido a las exigencias del gobierno francés. En un primer momento, se eligió para el pabellón un diseño de Kunio Maekawa, que fue desestimado por considerarse demasiado moderno, eligiendo el proyecto más tradicional de Maeda Kenjiro. Pero el gobierno francés insistió en que los materiales y la mano de obra a usar en la construcción debían ser franceses, por lo que se encargó el proyecto del pabellón a Junzo Sakakura, discípulo de Le Corbusier que acababa de regresar a Japón. De este modo, el edificio era una delicada estructura de acero, vidrio y hormigón, integrada en un espacio boscoso y con cierta pendiente, incorporando un estilo con cierta reminiscencia de elementos tradicionales japoneses, aunque con una clara impronta moderna deudora del racionalismo (F. Ching; 2010:742).

Pero en la Exposición de 1939 de Nueva York, con la que cerramos nuestro estudio, Japón volvió a mostrar su imagen más tradicional. A pesar de que la temática de la Exposición estaba orientada hacia el futuro, el pabellón japonés no se salió de su tradicional representación. Este pabellón, diseñado en estilo *Shinmei* por el arquitecto Yasuo Matsui, fue uno de los pocos pabellones de estilo tradicional de la muestra. Además, se rodeó por

5. Información facilitada por el Bureau International des Expositions (B.I.E.).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

un jardín japonés, proyectado por Tamura y Takashi Nagao Sakurai, este último famoso arquitecto paisajista de la casa imperial. Hay que destacar por último el diseño interior de la sección japonesa en el Salón de las Naciones, llevado a cabo por Iwao Yamawaki, arquitecto y miembro de la Bauhaus desde 1930 hasta 1931 (A. Takenaka; 1997).

En conclusión, tras este recorrido por las Exposiciones en las que participó Japón entre 1862 y 1939, podemos comprobar en primer lugar la amplia participación que ha tenido a lo largo de la historia en este tipo de eventos. Además, la imagen que ha mostrado en este período, a excepción de la Exposición de París de 1937, ha sido la imagen del Japón tradicional, a través de la unión de elementos del Japón histórico más riguroso junto con otros diseños asociados a la cultura tradicional japonesa. Lo mismo sucede con los objetos mostrados en las exhibiciones, que ayudaron a la difusión del arte japonés a lo largo del mundo, en la mayoría de las ocasiones con objetos creados ex-profeso para ser enviados a las Exposiciones, siendo posteriormente vendidos. En definitiva, las Exposiciones Universales contribuyeron al mayor conocimiento de la cultura japonesa en Occidente, cosechando un gran éxito y fascinación en la mayoría de los casos.

Bibliografía

ALCOK, Rutherford (1862), *London International Exhibition 1862: Catalogue of Works of Industry and Art, Sent from Japan*. Londres, W. Clowes and Sons.

ALMAZÁN TOMÁS, V. David (2006), "Las Exposiciones Universales y la fascinación por el Arte del Extremo Oriente en España: Japón y China", Artigrama, nº21, pp. 85-104.

ALLWOOD, John (1977), *The Great Exhibitions*. Londres, Cassell & Collier Macmillan Publishers.

BARLÉS BÁGUENA, Elena

(2011). "El arte del jardín japonés y su introducción en Occidente durante el período Meiji (1868-1912)", En: CID LUCAS, Fernando (ed.) *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 579-603.

(2012). "El descubrimiento del arte japonés en Occidente durante la era Meiji", En: BARLÉS BÁGUENA, Elena y ALMAZÁN TOMÁS, David (eds.) *La fascinación por el arte del País del Sol naciente, El encuentro de Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*. Zaragoza, Fundación Torralba, Fundación Japón, Museo de Zaragoza, pp. 99-165.

BLANCO GARCÍA, Julio (2007), *Historia de las Exposiciones Universales (Londres 1851-Zaragoza 1908)*. Zaragoza, Delsan.

BROMFIELD, David (1984), "Japanese representation at the 1867 Paris International Exhibition and the European response to it", Japan´s Impact on the World, Australia, Japanese Studies Association of Australia, pp. 133-150.

CALVO TEIXEIRA, Luis (1992), *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona, Labor.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

CHECKLAND, Olive (2003), *Japan and Britain after 1859. Creating cultural bridges*. Londres, RoutlegeCurzon.

CHING, Francis D.K., JARZOMBEK, Mark, y PRAKASH, Vikramaditya (2010), *A global history of architecture.* Canada, John Wiley & Sons.

CONANT, Ellen P. (1991), "Refractions of the Rising Sun. Japan´s participation in International Exhibitions 1862-1910", *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930*, Londres, Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery and the Setagaya Art Museum, pp. 79-92.

FINDLING, John E., y PELLE, Kimberly D. (2008), *Encyclopedia of World´s Fairs and Expositions*. Jeffesron, McFarland & Company.

FRAMPTON, Kenneth (2009), *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.

HOSHI, Hajime (1904), *Handbook of Japan and Japanese Exhibits at World´s Fair*. St. Louis.

HOWE BANCROFT, Hubert (1893), *The book of the fair*. Chicago, San Francisco, The Bancroft Company.

LEVITT-PASTUREL, Deborah (1992), "Critical Response to Japan at the Paris 1878 Exposition Universelle, Gazette des Beaux-Arts, pp. 68-80.

MENDOZA, Carlos (1888), "Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona: la instalación japonesa", La Ilustración Ibérica, nº284, pp. 354-355.

MONOD, E. (1890), *L´ Exposition Universelle de 1889*. Paris, Comissaire Général de L´ Exposition.

MONTANI, P. (1867), "Exposition Universelle: Les habitations japonaises", Le Monde Illustré, nº546, pp. 196-198.

REID, Robert A. (1915), *The Panama-Pacific International Exposition*. San Francisco, Official Exposition View Book Publisher.

RENARDY, Christine, ed. (2005), *Liège et L´ Exposition Universelle de 1905*. Bruselas, Le Renaissance du Livre.

SÉDILLE, Paul (1878), "L´architecture dans le Parc du Trocadéro", Gazette des Beaux-Arts, pp. 912-930.

SHIRAISHI, Minoru (1999), "Exposición Universal de Barcelona, 1888. Sección de Japón". En: *Japón hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento*. Madrid, Asociación de Estudios Japoneses en España; pp. 93-102.

TAKENAKA, Akiko (1997), *The construction of a war-time national identity: the Japanese pavilion at the New York World's Fair 1939/40*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.

TSE, Hsuan (2011), *Spectacles of authenticity: The emergence of transnational entertainments in Japan and America, 1880-1905*. Standford: Stanford University.

VV.AA. (1882), *Melbourne International Exhibition*, Official Record, Melbourne, Mason, Firth & Mcutcheon.

WALTON, William (1893), *World´s Columbian Exposition 1893: Art & Architecture*. Philadelphia, G, Barrie.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Patrimonio artístico japonés en Castilla y León

Milagros Villanueva Sarabia
Universidad de Valladolid

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras claves: Castilla y León, arte japonés, colecciones y piezas.

Resumen: El arte japonés en Castilla y León está principalmente situado en dos museos dedicados exclusivamente al arte oriental: el Museo Oriental de los PP. Agustinos Filipinos en Valladolid y el Museo Oriental del Convento de S. Tomás en Ávila.

Existen otros museos como el Provincial de Ávila, el Museo Valeriano Salas de Béjar (Salamanca) y el Museo de Escultura de Valladolid que no están dedicados al arte oriental pero conservan algunas piezas de arte japonés.

Además hay algunas piezas aisladas o en pequeños conjuntos de obras de arte japonés localizadas generalmente en conventos o iglesias, como ocurre con las obras de arte *namban*.

Keywords: Castilla y León, japanese art, collections and works.

Abstract: The japanese art in Castilla y León is mainly situated in the two Museum exclusivaly dedicated of Oriental Art: The Oriental Museum of PP Agustinos Filipinos in Valladolid and the Oriental Museum of Saint Tomé in Avila.

There are other Museus that Provincial de Avila, the Valeriano Salas Museum in Bejar (Salamanca), and the Sculpture Museum in Valladolid, who there aren't dedicated to Oriental Art but they have kept some pieces of Japanese art.

Also exsist pieces and small collections of japanes works of art generally located in Convents or Churchs like happen with *namban* art.

1. Introducción

En Castilla y León existe una importante muestra de obras de arte de japonés, en parte traídas por misioneros que ejercieron allí su labor apostólica y en parte por las donaciones efectuadas por diferentes coleccionistas que tomaron contacto con el mundo oriental y cuyo nombre a veces es desconocido para nosotros hoy día. Son obras que abarcan un periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo con la llegada de San Francisco Javier y los jesuitas a Japón, y la primera mitad del siglo XX, fecha en la que hay que tener en cuenta las especiales circunstancias en que en esos momentos se desenvolvía la situación política tanto en Japón como en España: Las persecuciones a los cristianos y el cierre de fronteras en Japón desde el siglo XVII hasta la subida al poder del Emperador Meiji a mediados del siglo XIX. Y por otro lado la llegada del pensamiento liberal a la España del siglo XIX que produjo una apertura en el pensamiento de la sociedad y facilitó el intercambio cultural con otros países.

2. Grandes colecciones de Castilla y León

Hoy día tenemos dos grandes colecciones de arte japonés situadas en los dos Museos de Arte Oriental de nuestra comunidad. Estos son el Museo Oriental de los PP.

Agustinos-Filipinos en Valladolid y el Museo Oriental del Convento de Santo Tomás de los PP. Dominicos en Ávila. Ambos tienen dedicadas varias salas al arte japonés con piezas realizadas en diferentes materiales, cuyos inventarios han sido realizados por el padre Blas Sierra de la Calle.

2.1. Museo Oriental de Valladolid

En el Museo Oriental de Valladolid se nos muestra un conjunto de trescientas treinta obras que nos dan una idea clara de lo que se realizaba en Japón en los periodos Edo y Meiji, con piezas tanto de temática religiosa como profana. Esta colección se ha formado gracias a la aportación de los frailes agustinos destinados en China y Filipinas y a las posteriores donaciones efectuadas por personas laicas interesadas en este tema, entre ellas cabe citar al padre Lana que comenzó su donación en 1982, el matrimonio formado por Tita y Adrew de Gherardi que hicieron la primera donación en 1984, el militar Miguel Scheidnagel el cual en 1890 a su vuelta de Filipinas aportó varias piezas al Museo entre otra aportaciones. En metal suman setenta y ocho las obras presentadas, haciendo referencia a personajes de la religión budista; por citar algunas, en bronce la escultura que representa a Monju del siglo XVII, la Cruz de Amida (*Fumi-e*) del siglo XVIII, un conjunto de seis espejos de bronce de los cuales uno es del siglo XVIII y el resto del siglo XIX, los utensilios para el tabaco como las pipas y tabaqueras pertenecientes al siglo XIX y varias monedas de cobre de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. En madera hay veintiocho piezas, entre ellas la que representa a Enma-O del siglo XVII, un *Butsudan* dorado del siglo XVIII y ocho máscaras de teatro todas ellas del siglo XIX. De obras de pintura destaca una caligrafía del siglo XVII y dieciséis pinturas de los siglos XVI al XIX. En laca hay cincuenta obras, entre ellas diez portadas de álbumes de fotografías, cajas de escritura (*suzuribako*), cajas de merienda (*sagejubako*), un armario para incienso y varios *inro* para medicinas. La cerámica y la porcelana están representadas por cien obras procedentes de diferentes hornos: Imari, Kutani, Satsuma. Hay fuentes de gran tamaño como la que tiene representada una lucha entre dos dragones situados entre nubes, en porcelana Imari del siglo XIX; o platos más pequeños, como el de cerámica Satsuma que ha sido la donación más reciente que ha recibido el Museo y está sin catalogar. Entre armas y armaduras existen unas cuarenta piezas, de las que tres son armaduras y pertenecen al siglo XVIII, siete lanzas (*yari*) del siglo XVII, un arco, un carcaj, unos estribos y una silla de montar todas ellas lacadas y algunas piezas de armas como los *fuchi* o los *menuki,* todas ellas piezas del siglo XIX.

El vestido aparece representado por doce piezas, entre las que destaca un *kimono* de boda en seda roja con motivos de grullas y pinos bordados y un *kimono* negro decorado con flores de ciruelo. En cuanto a grabados hay en el Museo mil, fundamentalmente de época Edo y Meiji, representativos de diferentes autores entre ellos en el periodo Edo: Kuniyoshi, Kunisada o Hiroshigue por destacar algunos; y correspondientes al periodo Meiji. De este periodo del que hay más abundancia de obras es Ogata Gekko, después Chikanobu, Kunichica o Yoshitoshi. Pero hasta la fecha solo se han publicado los grabados que pertenecen al artista Yoshitosi y su escuela, los cuales proceden de diferentes aportaciones: del padre Lana proceden setenta y dos grabados, treinta de las aportaciones

de los Agustinos de Shangai y veintisiete de la donación del matrimonio de Gherardi, lo que hace un total de ciento veintinueve grabados publicados, el resto están sin clasificar.

También tiene este museo una importante colección de fotografías de Japón en el siglo XIX, en total seiscientas setenta fotografías de las cuales cuatrocientas ochenta y siete forman diez álbumes y el resto están sueltas. Se trata de fotografías a la albúmina coloreadas a mano, realizadas algunas por fotógrafos europeos como el Baron Raimund von Stillfer, Farsari o Felice Beato; y otras realizadas por fotógrafos japoneses como Kusakabe Kimbei, Kazaburu o Kazumasa. De gran valor todas ellas pues nos muestran la vida en el Japón del siglo XIX, desde grandes templos hasta la dura vida campesina o la tradicional ceremonia del té.

2.2. Museo Oriental de Ávila

Por lo que se refiere al Museo Oriental de Ávila, sus fondos se han formado, a lo largo de su historia, con las aportaciones de los distintos frailes que han pasado parte de su vida en Oriente además de alguna compra realizada con el producto de las entradas al museo.




Figuras 1 y 2: Izquierda, Buda de bronce, S.XVII. Derecha, plato de cerámica azul y blanco, S.XVII (Museo Oriental del Monasterio de Santo Tomas; Ávila).

Sus obras abarcan los periodos Edo, Meiji y alguna pieza del periodo Taisho. En este museo están reunidas unas cien piezas que tratan tanto temas religiosos como profanos. Así mismo tenemos cien piezas de cerámica de diferentes hornos: Imari, Nabeshima, Satsuma, destacando dos platos de cerámica azul y blanco del siglo XVII. Hay varias esculturas de cerámica de pequeño tamaño, representando personajes de la vida cotidiana y sobre todo de la mitología japonesa. Por ejemplo representaciones de Hotey, Kannon o los siete dioses de la buena fortuna, estos últimos ya de la primera mitad del siglo XX. En porcelana Satsuma del siglo XIX hay varios jarrones de diferentes tamaños y también un juego de té del periodo Taisho. De entre las veintiocho obras de metal resaltan varios bronces, unos de tema religioso como son un Buda en

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

bronce dorado del siglo XVII y una representación de Fudo-Myo, y otros de tema profano como es el conjunto de espejos decorados con el símbolo de la longevidad, del siglo XIX. En cuanto a las armas destacamos un conjunto de *katana* y *wakizashi* (*daisho*) y varias *tsubas* del siglo XVIII, unas en bronce dorado y otras en hierro fundido. En laca, hay un total de seis obras, la pieza de más relieve es un *Butsudan* del siglo XVIII realizado en madera lacada y dorada, además hay dos bandejas decoradas con motivos vegetales y dos conchas rituales, estas últimas decoradas sobre fondo negro. Se muestran también unos esmaltes realizados sobre cobre y sobre bronce, entre ellos algunos jarrones del siglo XIX. Hay una representación del dinero a través de unos billetes en papel del periodo Edo y algunas monedas en metal de diferentes épocas. También se conservan alguna pintura como la que data del siglo XVII y representa al Buda Amida y algunas caligrafías como la copia del Decreto de Reforma de la Enseñanza del siglo XIX. Como representación del vestido están expuestos en el museo dos *kimonos* bordados.

3. Colecciones menores en Castilla y León

En Castilla y León existen también otras colecciones más pequeñas de obras japonesas, que están incluidas en museos cuyo principal objetivo no es el arte oriental por lo que no están expuestas como colección permanente en el correspondiente museo. Así ocurre con el Legado Echeverría en el Museo de Escultura de Valladolid y con el Legado Marqués de Benavites en el Museo Provincial de Ávila.

En el Museo Valeriano Salas (antes Museo de Béjar) en Béjar (Salamanca), formado en 1964, con el Legado de D. Valeriano Salas Rodríguez, entre varias pinturas de diferentes escuelas europeas del S.XIX y algunas esculturas como las cabezas procedentes de India, encontramos una serie de piezas japonesas, de las que trece son tallas en madera y marfil (*okimonos*) representando diferentes personajes y escenas de la mitología japonesa: Shoki, los Siete dioses de la buena fortuna en el Barco de los Tesoros, un sabio taoísta con un espejo en las manos o el grupo que representa la pesca con cormoranes, casi todas estas piezas del siglo XIX. Además este museo alberga una amplia representación de piezas de armas, nueve *tsubas*, seis *kogatanas* algunas con inscripción, diecinueve *kazuka* decoradas y treinta y tres piezas de adorno de armas o piezas de armas como *fuchi o menuki*, todas ellas en diferentes metales y pertenecientes entre los siglos XVII al XIX principalmente.

El Museo Nacional de Escultura de Valladolid en 1994 recibió el Legado de D. Miguel Echeverría Barriera, un legado muy heterogéneo por lo que a obras se refiere ya que reúne desde muebles hasta abanicos, incluyendo algunas piezas japonesas. Se trata fundamentalmente de piezas de marfil del siglo XIX. Comprende siete pequeñas esculturas (*okimonos*) entre las que destaca la que representa a Han-Hsiang-tzu, patrono de los músicos, en actitud de tocar la flauta; y cuarenta y tres *netsuke* representando diversos personajes de la mitología japonesa como Shou Lao o Lie Thie Kuai, así mismo hay un grupo de *netsuke* representando diversos animales: perro, león, zorro, etc. también del siglo XIX.



Figuras 3, 4 y 5: Izquierda, Meuki de metal, representación de Soki, S.XIX. Centro, Netsuke de metal, Historia de Kidomaro, S. XIX. Derecha, Okimono de marfil (Los Siete dioses de la buena fortuna), S.XIX (Museo Valeriano Salas en Béjar; Salamanca).

El Museo Provincial de Ávila está dedicado casi exclusivamente a la Etnografía y Arqueología de su provincia, sin embargo como consecuencia de la donación que al ayuntamiento de Ávila hicieron los herederos del Marqués de Benavites[1], cuenta entre sus fondos con algunas piezas japonesas. Se trata de cinco armaduras en cuero, metal y seda del siglo XIX, un *tanto* con vaina de marfil tallado, dos *katanas* y varios sables algunos con vaina de marfil tallada representando escenas de samuráis.

En el Museo del Centro de Formación de la Policía Nacional en Ávila, dedicado a armas, instrumentos y maquinaria relacionados con la actividad de la policía, se muestran un par de armas japonesas, una *katana* con vaina de madera lacada y un *wakizashi* con vaina y empuñadura en marfil tallado. El problema que plantean estas piezas es que no existen datos ni documentos a cerca de su origen.

En su conjunto las piezas más antiguas que se conservan son las realizadas en arte *namban* y corresponden a un periodo que abarca la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, es decir, desde la llegada de los primeros españoles y portugueses a Japón hasta la expulsión de los cristianos y cierre de fronteras en dicho país. Estas piezas están repartidas por distintos puntos de nuestra geografía y generalmente se encuentran en edificios de carácter religioso o proceden de alguna institución religiosa.

Comenzando por los atriles todos llevan el emblema jesuita salvo el que se encuentra en el Convento dominico de San Esteban en Salamanca que lleva el emblema dominico. El resto se encuentran tres en la Iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid que fue Iglesia jesuita y constan en el inventario de 1775 de los bienes que

1. Marqués de San Juan de Piedras Albas, *De Ex Libris*. Edición revisada, aumentada y precedida de la biografía de su autor por Ignacio de Melgar y Rojas. Madrid 1946.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

dejaron los jesuitas al abandonar la iglesia debido a su expulsión de tierras españolas por orden de Carlos III[2]. También hay un atril en el Museo Oriental de Valladolid procedente del Convento de MM. Agustinas de Medina del Campo, otro en el Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana en la capital vallisoletana, otro en el Museo de Valladolid (éste recientemente restaurado) y por último hay otro atril *namban* en el Museo de las Ferias de Medina del Campo en Valladolid que procede de la Iglesia jesuíta de Santiago el Real de Medina del Campo.







Figuras 6, 7 y 8. Superior izquieda, Atriles namban, segunda mitad S. XVI, primera mitad S. XVII. Izquierda, Convento dominico de San Esteban (Salamanca). Superior dererecha, Iglesia de S. Miguel y S. Julián (Valladolid). Izquierda: Arqueta namban, segunda mitad S. XVI, primera mitad S. XVII (Iglesia de S. Miguel y S. Julián (Valladolid).

2. *Real Cedula de Su Majestad para la unión de las parroquias de San Miguel y San Julián e inventario de las alhajas que existían en la Iglesia que fue de los Regulares de la Compañía con el título de San Ignacio y la unión hecha por el Ilustrísimo Señor D. Antonio Joaquín de Soria obispo actual de esta ciudad de Valladolid, del curato de San Julián al de San Miguel.* Año 1775, (manuscrito).

En cuanto a las arquetas *namban* son todas de forma similar, lacadas y con incrustación de madreperla, decoración generalmente vegetal y geométrica. La más pequeña se encuentra en la Colegiata de Toro, procedente de la Iglesia de Santiago de Morales de Toro (Zamora). En la Iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid hay una arqueta de mayor tamaño, lacada al interior y con decoración geométrica al exterior. Además hay una arqueta en el Museo de las Ferias de Medina del Campo, procedente de la Colegiata de San Antolín de dicha villa y otra en la parroquia de Santa Eulalia en Segovia. También de estilo *namban* es una cruz que está en el convento dominico de San Esteban en Salamanca y que sirve de soporte a un Cristo de marfil hispano-filipino.

Solo señalar que la característica fundamental de las piezas de arte japonés en Castilla y León es la falta de documentación de la mayoría de ellas, debido en gran parte al desinterés habido por este tipo de colecciones en España hasta el siglo XIX.

Bibliografía

ALISTAR SETON (2004), *Collecting japanese antiques*. Masachusets, Tuttle Publishing.

BERNARD, Fran (1991), *Le pantheon budhique au Japon Collection Emile Guimet*. Musee Natinal des Arts Antiques Guimet. Paris, Editions de la Reunion des Musees Natinaux.

BAID MERRILY (2001), *Symbolod of Japan*. New York, Rizzoly International Publication INC.

ECHEVERRIA BARRIERA, Jose Miguel (1980), *Coleccionismo de marfiles*. León, Editorial Everest SA.

JOLY L., Henry (1967), *Legends in japanes art*. Routland and Tokyo, Charles E. Tuttle Company.

KLEIN, Adalbert (1984), *La ceramique japonaise*. Paris Suisse, Editions Vilo.

PIGGOT, Juliel (1997), *Japanese Mytology*. London.

SAKAKIBARA, Kozan (1963), *The Munufacture of Armour and Helmets in 16th century in Japan*. London, Edited by Russell Robinson.

SANDERS, Herber (1968), *Connaitre et realiser la ceramique japonaise*. Tokyo, Editorial Kodansha International.

SIERRA de la CALLE, Blas:

(2002). *Japón Arte Edo y Meiji.* Valladolid, Editorial Caja España Obra Social.

(2006). *Museo de Arte Oriental Real Monasterio de Santo Tomas de Ávila*. Ávila, Editorial Museo de Arte Oriental.

TORRALBA SORIANO, Federico (1972), *Museo de Béjar, Catalogo*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos. Patronato José M. Cuadrado. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

YUMOTO M., John (1958), *The Samurai Sword*. Rutland and Tokio, Charles E. Tuttle Company.

VV AA (2008). *Arte namban para los mercados japonés, portugués y holandés*. *Depois dos Barbaros II.* London, Jorge and Lisa Welsh ed.

VV AA (1988) *Early Masters: Japanese woodblok prints from 1680 to 1750*. German.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

"La taza de té". La recreación japonesa del maestro Vicente LLeó

Luisa Mª Gutiérrez Machó
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: Japonismo, música, lírica, exotismo, España

Resumen: En la velada del 23 de marzo de 1906, el Teatro Cómico de Madrid estrenaba *La taza de té*, una zarzuela del compositor valenciano Vicente Lleó con texto original de los dramaturgos Paso, Abati y Thous. Las circunstancias particulares de la lírica española, la herencia orientalista, los novedosos y seductores timbres y formas musicales que, a través de las Exposiciones Universales, llegaban desde Japón, y la repercusión de óperas y operetas foráneas de tema oriental, fueron determinantes para que se produjeran en nuestro país una serie de obras que, de manera más o menos acertada, impulsarían el *japonismo* musical español.

Keywords: Japonisme, music, lyric, exoticism, Spain

Abstract: In the evening of March 23, 1906, the Madrid Comedy Theatre premiered *The cup of tea*, an operetta of the composer Vicente Lleó with original text Paso, Abati and Thous. The circumstances of Spanish lyric, oriental heritage, the novel and seductive timbres and musical forms through the Universal Exhibitions, came from Japan, and the impact of foreign operas and operettas of oriental theme, were instrumental that occur in our country a series of works that, more or less successful, would boost the Spanish musical *japonisme*.

1. Introducción

El siglo XX arranca en España con el malestar propio de un país que acarrea una grave crisis marcando el final de una época tras el desastre del 98. Esta situación frenará el desarrollo de una política exterior determinante que permita establecer un contacto fluido con Japón y su rica cultura después de su apertura tras la Restauración *Meiji*[1]. A diferencia de otros países, la relación bilateral España-Japón no es significativa y sólo afectará a grupos muy determinados de personas[2]. Sin embargo, frente al

1. El Tratado de Límites de 1895, por el cual Japón reconocía la soberanía española en las Filipinas, puso fin al malestar que reinaba en España ante un país cada vez adquiría mayor relevancia y extendía sus fronteras. Sin embargo, los intereses de ambos países nunca coincidieron, menos todavía desde 1898.

2. La presencia española en Japón se limitó a la legación diplomática, a los escasos viajeros que llegaron, más en calidad de curiosos que científicos, y a un pequeño grupo de religiosos que acudieron al amparo del principio de libertad religiosa. Por otra parte, España ni siquiera fue considerada por la misión Iwakura (1871-1873). El diplomático español Francisco de Reynoso muestra su desconcierto por el desinterés español y critica « […] esa clásica apatía que nos distingue de todos los demás pueblos occidentales, donde la frase "Cosas de España" ha adquirido cara de naturaleza para explicar lo inexplicable[…]» (F. Reynoso; 1904, *En la Corte del Mikado, Bocetos japoneses*, Madrid, Imprenta de Bailly-Bailliere e hijos)

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

desinterés gubernamental, la reacción de la sociedad española sería muy distinta. El hasta entonces misterioso y prácticamente desconocido Japón se convertirá, de pronto, en el exótico y seductor País del Sol Naciente. La curiosidad por una lejana y extraña cultura de modas y costumbres tan diferentes; la belleza y el refinamiento de su arte, potenciando un reducido coleccionismo; la completísima información sobre los acontecimientos japoneses del momento; la Exposición Universal de 1888 celebrada en la cosmopolita ciudad de Barcelona[3]; el auge del Modernismo; los diversos, y a la vez escasos, escritos sobre Japón junto a las revistas ilustradas[4], y el singular y particular fenómeno del *Japonismo*[5], favorecieron el conocimiento de la cultura japonesa en España, si bien el liviano impacto de este fenómeno apenas mostraría los aspectos más triviales de la tradición japonesa y, más como influencia artística y decorativa, prosperaría sobre todo entre la clase burguesa. Los artistas, especialmente pintores, encontraron en la estética japonesa la liberación a las ataduras academicistas[6]; los literatos crearon un ambiente idílico donde ubicar sus historias[7]; artistas gráficos y publicistas

3. Estas macro exposiciones serían un magnífico escaparate donde las naciones mostraban como singularidades las diferentes razas, costumbres exóticas y expresiones artísticas. La *Guide bleu* describiría la Exposición de 1889 como una gran enciclopedia donde no se ha olvidado nada.

4. Las revistas ilustradas desempeñaron un papel crucial en la difusión del conocimiento de Japón.

5. El Japonismo -captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental-, es un fenómeno diverso por sus distintos medios de expresión, que se desarrollará en Occidente, como corriente consolidada, entre la segunda mitad del s. XIX y las tres primeras décadas del XX. Entre las causas de su origen se encuentra la condición aperturista de Japón y su manifiesto interés por iniciar una era de "modernización" que le equipare internacionalmente. Ello unido a la fascinación que, desde tiempos remotos, el Lejano Oriente había despertado fuera de sus fronteras (en la Antigüedad fue una tierra utópica en cuya conceptualización se mezcló mito y realidad, imponiéndose una imagen estereotipada que perduraría en muchos aspectos), desencadenó una "fiebre" por todo lo que llegaba desde aquellas lejanas y exóticas tierras. El interés cultural y científico que despertó Japón en Occidente y la reinterpretación de los elementos japoneses desde los principales centros difusores del fenómeno, procuraron unas perspectivas diferentes y renovadas al hombre occidental y al arte. Paris fue el núcleo fundamental; los artistas, muchos extranjeros, se dieron aquí cita para conocer, comprender y asimilar nuevas ideas; bagaje cultural que llevarían después a sus respectivos países. El *Japonismo,* como género, utiliza objetos y temas japoneses con carácter exótico, pero, la importancia de este fenómeno como influencia artística es fundamental para la Historia del Arte. Recuérdese la obra de Manet, Whistler, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec o Van Gogh. Los motivos japoneses inspirarían también a simbolistas y modernistas. Mariano Fortuny o Raimundo Madrazo, que conocieron el *Japonismo* en Paris, se convertirían en pioneros del fenómeno en España y serían los primeros en mostrar temas y objetos japoneses en sus cuadros. También destacarían: Echevarría, Mestres, Casas, Nonell, Triadó, Regoyos, Riquer o los ilustradores Xaudaró, Martínez, Ribas, Bartolozzi, Cidón, o Rafael de Penagos, creador de un tipo de mujer moderna y cosmopolita.

6. Definición de línea y contornos, colores planos, fondos neutros, composiciones cortadas y asimétricas, formatos alargados, líneas diagonales, movimiento, expresionismo gestual.

7. Destaca el género literario de viajes con un estilo fluido, desenfadado y ameno, sin otras pretensiones que contar las experiencias vividas por sus autores, resaltando, con sus descripciones, los aspectos más sobresalientes de la cultura y la sociedad nipona, resultando ser extraordinarias fuentes para las artes escénicas y recrear la imagen japonesa. Sobresalen P. Loti, creador de una visión idílica de Japón y de una singular imagen de la mujer japonesa; R. Kipling; A. Bellessort; L. Hearn; P. Lowel,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

difundieron estos elementos exóticos, seductores, a pie de calle, y lo japonés formó parte de la vida cotidiana[8]. Las artes escénicas (teatro, espectáculos musicales y cine) verían en lo japonés la posibilidad de mostrar al espectador algo diferente. Magníficas escenografías, curiosos sonidos y teatrales argumentos mostraron la exótica y delicada imagen japonesa que adquirió gran popularidad entre el público. En todos los casos, los elementos nipones definieron un perfil novedoso y actual, con cierto grado de exquisitez.

2. De lo general a lo particular. De cómo Japón inspiró la música occidental

Japón sería una fuente extraordinaria para las artes escénicas. Proporcionaría fantásticos escenarios, exóticos y sugestivos; un *atrezzo* particular que, con mayor o menor acierto, otorgaría el carácter japonés, y unos personajes singulares. Cuando además, la obra incluía partitura, el espectador podía deleitarse con el color musical de aquellas tierras lejanas. Los espectáculos más sobresalientes serían el teatro, la ópera, la opereta y, en el caso español, la zarzuela, quedando en un segundo plano los llamados "de variedades". Para el cine, cada vez más popular, Japón fue un recurso muy efectivo. Adaptaciones literarias, escenarios naturales y argumentos, que constantemente enfrentaban mundos tan diferentes, encandilarían a los espectadores[9].

Los motivos que desde el País del Sol Naciente llegaron a nuestro país, casi siempre de forma indirecta, frecuentemente se confundieron distorsionando su verdadera naturaleza, con una rara combinación sobre los escenarios de lo chino y lo japonés. Excepciones serían los éxitos teatrales *Madame Butterfly* o *Los hijos del Sol Naciente*[10]. Estas mismas circunstancias se darían en la música y así la mejor o peor aplicación de los elementos japoneses vendría a crear una amable visión del Japón, donde la preocupación por reflejar la auténtica esencia de la música nipona quedaba eclipsada por el exotismo del ambiente y la recreación de una atmósfera que completara la magia sobre el escenario despertando la imaginación del espectador que, a través de una bella mentira, se trasladaba a un mundo onírico, evocador y fantástico. Sin embargo, el *ja-*

E. Gómez Carrillo, y en España, V. Blasco Ibáñez, los periodistas F. García Sanchiz y L. de Oteyza y los diplomáticos E. Dupuy de Lome y F. de Reynoso.

8. Especialmente en los productos destinados al público femenino: cosmética, perfumería y moda.

9. La película de Fritz Lang, *Harakiri* (1919), filmada en Alemania, fue elogiada por la crítica tanto por el detallismo de los escenarios naturales, como por la recreación que Lang hizo del Japón de comienzos del siglo XX, momento en que se desarrolla la trama del film. La obra de Lang, Gering o Gallone dejaría su impronta. En España destacará la figura del director David Velasco que, en 1930, rodó en Japón algunas películas de aventuras con el popular actor Sessue Hayakawa.

10. En 1912, Federico Reparaz y la Compañía Villagómez estrenaban en el barcelonés Teatro Eldorado la obra *Los hijos del Sol Naciente*. En 1922, la compañía teatral Cobeña-Oliver estrenaría en el Teatro Apolo de Valencia *Madame Butterfly,* una adaptación de Gabirondo y Endériz que, con pequeñas variaciones, mantenía intacta la esencia japonesa de la ópera de Puccini.

ponismo musical[11] no sería únicamente producto de una moda sino el resultado de una evolución y de la conjunción de dos factores: la herencia orientalista del siglo XIX, y el propio fenómeno del *Japonismo*.

La *moda orientalista*[12], sugerente y evocadora, y las circunstancias musicales del momento con movimientos independientes y sin unos patrones que unifiquen y delimiten unas características comunes, permitirían que poco a poco la música oriental se creara su propio espacio, utilizándose como un recurso musical novedoso y de efecto. Bizet, Verdi, Massenet, Delibes o Messager, serían el germen para las obras de la corriente del *japonismo* de Mascagni, Debussy, Puccini o Stravinsky.

Importantísimo sería el papel librado por las Exposiciones Universales en la mediación entre las culturas musicales de Oriente y Occidente. En ellas, los músicos occidentales escucharon una música nueva en cuanto a armonías y ritmos; un balón de oxígeno que, en su opinión, necesitaba la música occidental, todavía anclada en una tradición de rígidas formas[13]. Sin embargo, lejos de afirmar una música rica y diferente, tanto a su concepción como a su contenido[14], esta renovación casi siempre buscaría un resultado impactante. Así pues, las escalas pentatónicas, las recreaciones melódicas de complejo desarrollo y los distintos juegos rítmicos, permitirán *inventar* magníficas partituras al estilo oriental[15].

Dentro del género lírico, el exotismo japonés no sólo afectaría a los diferentes componentes musicales sino que regalaría la posibilidad del disfrute visual. En la úl-

11. La bibliografía sobre japonismo musical es muy escasa; la mayoría publicaciones generales. Actualmente, realizo en la Universidad de Zaragoza una tesis doctoral sobre japonismo musical que contempla exhaustivos análisis de la ópera de Puccini *Madama Butterfly* y del caso español.

12. En *Marcha a la turca o el Rapto del Serrallo*, ya Mozart se inspiraría en la cultura turca, pero apenas encontramos un esbozo musical de la tierra, sino una libre recreación del ambiente. Sería en el s. XIX cuando Felicien David (1810-1876), motivado por sus experiencias en Oriente, introduciría en Francia la "moda orientalista" convirtiéndose en punto de referencia de los compositores de ópera.

13. En el París de 1889 y 1900, en pleno auge del *Japonismo*, las interpretaciones de los músicos del Lejano Oriente se presentaban como un reducto idílico y pastoral frente al progreso industrial y científico. El exotismo musical de las bailarinas y el *gamelán* de Java o los músicos, actores y bailarines japoneses permitió a los músicos occidentales encontrar el espíritu renovador que buscaban.

14. La música oriental es rica y variada en géneros. Su interpretación, bajo las estrictas normas de un ritual, mostraba un curioso elenco de instrumentos de originales y novedosos timbres.

15. Debussy, en "Peces de oro", de la serie *Imágenes* (1907-1908), consigue en el efecto "orientalizante" gracias a las breves fórmulas y motivos que después desarrolla y ensambla con tal maestría que imaginamos a las carpas luchando contra la corriente, a través del ritmo fluido, pero impreciso, irregular y variado de la música. Los arpegios encadenados permiten escuchar el fluir del agua, mientras que los tempos más rítmicos y pausados, con una melodía que ahora no se oculta, muestran la poesía del instante y recrean un paisaje bucólico, relajante, tranquilo, llegando a un clímax de satisfacción y placidez. Stravinsky compondría *Tres poesías japonesas* (1913), deudoras de la música de Schönberg y basadas en poemas de los clásicos *Akahito, Mazatsumi y Tsurayuki, y* Ketèlbey, *Carnaval japonés* (1927), una atractiva pieza donde los juegos tonales, la disposición de las voces, los aires y matices y el desarrollo de la melodía dentro de los cánones de la música oriental tradicional (la melodía, que se repite con diferente ejecución, se acompaña de sucesiones de acordes que se alternan en las diferentes voces con idéntico desarrollo), reflejan la imagen colorista del bullicio de la gente en las calles celebrando una fiesta.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tima década del XIX surgirán una serie de operetas, de gran éxito, relacionadas con Japón[16]. Saint-Saëns, con *Princesa amarilla* (1872) intentó crear una ópera de sabor oriental valiéndose de escalas pentatónicas. Pero sería Pietro Mascagni, con *Iris*, quien en 1898, marcaría el camino de la que se convertiría en el pilar fundamental del *japonismo* musical, *Madama Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini; una ópera novedosa y "diferente" que recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa de finales del XIX y comienzos del XX en Occidente. *La temática escabrosa de base verista junto a una mezcla de elementos de diferentes movimientos artísticos*[17]*; el carácter de "modernidad"* que el compositor imprimió a la obra y la sabia combinación de las estructuras orientales con las occidentales[18], o el laborioso trabajo de documentación y comprensión de una música extraña y de unos personajes muy diferentes a los occidentales, para presentarlos dentro de un ambiente exótico y a la vez veraz[19], haría de *Madama Butterfly* una obra maestra.

En España, la perspectiva operística durante el siglo XIX es más bien pesimista y las temporadas de ópera se van a programar con repertorio extranjero (sobre todo italiano, también francés y ya, a finales de siglo y, en menor grado, wagneriano) La producción lírica española del momento sería la zarzuela, similar en algunos aspectos a la opereta que triunfaba en Europa y que, como ésta, combinaba los números musicales con los diálogos hablados. El ambiente costumbrista de la segunda mitad del siglo XIX en detrimento de la asfixiante influencia italiana, potenciaría la difusión de este género que retrataba la vida cotidiana de las gentes. *Marina* (Arrieta) o *El barberillo de Lavapiés* (Barbieri) son algunos títulos zarzueleros. Sin embargo, la crisis económica que soportaba España, y el mayor protagonismo que adquiere "lo nacional" y "lo castizo" impulsarían un tipo de composiciones que se agruparán dentro del llamado *Género chico*, menos ambicioso que la zarzuela grande, más corto, menos rimbombante, más sincero, de raíces más populares, lleno de garbo, gracia y donaire[20].

---

16. *The Mikado* (1885) de Gilbert y Sullivan; *Madame Chrysanthème* (1893) de Messager, inspirada en la novela de Pierre Loti; *The Geisha* (1896) de Jones, muy popular entre el público español.

17. Movimiento literario surgido en Italia en el último cuarto del siglo XIX que, bajo los principios de la novela realista, expone los aspectos más crueles y descarnados de la vida.

18. Destáquese la utilización tanto de determinados grupos de instrumentos para crear situaciones o para representar personajes, como de diseños melódicos que se valen de la escala pentatónica para describir los temas japoneses. Cuando Puccini combina estructuras orientales y occidentales utiliza auténticas melodías japonesas (Mascagni utilizaba escalas hexatónicas) que después inserta en una frase de carácter impresionista. Otras veces, simplemente inventa una melodía a lo japonés.

19. Serían fundamentales las fuentes literarias, directas e indirectas, encontrándose las últimas en la literatura de viajes. Butterfly, con una personalidad mucho más representativa, es un compendio de las mujeres de todas las fuentes: delicada, con finura de tacto, observadora y detallista, abnegada esposa y madre, con un desarrollado culto al deber. Una mujer conservadora y deudora de su honor que, al considerar perdido, pondrá fin a su vida convirtiendo el cruento sacrificio en un acto sagrado. Siguiendo a Hearn en *Kokoro*, Puccini dejará patente el gran contraste emocional e intelectual que existe entre Oriente y Occidente; o bien recogerá lo "típico" japonés que Kipling muestra en *Viaje al Japón*.

20. El escaso desarrollo de la ópera española se debe fundamentalmente a la deficiente educación musical de la sociedad española que, por principio, rechaza aquello que desconoce; la fuerte influen-

En medio de este panorama, y pese a que algunos críticos defendieron lo nacional (zarzuela y género chico), sobre lo exótico (óperas y operetas foráneas con tema oriental), todavía hubo músicos que se atrevieron con el reto y compusieron una serie de obras que, de manera más o menos acertada, impulsarían el japonismo musical español. No olvidemos que algunas de las composiciones más famosas del *género chico*, como *La verbena de la Paloma* (1894), incluían, de pronto, alguna alusión a aquellas remotas tierras de Oriente en señal de pompa y refinamiento[21]. Recuérdese la pegadiza *Habanera*, "¿Dónde vas con mantón de Manila?", casi un himno castizo: «*¿Dónde vas con mantón de Manila? ¿Dónde vas con vestido chiné? A lucirme y a ver la verbena y a los toros de Carabanchel*»[22]. O el número musical "Por ser la Virgen de la Paloma" del *Coro y Seguidillas*: «*Por ser la Virgen de la Paloma, un mantón de la Chi-na-na, Chi-na-na, Chi-na-na, un mantón de la Chi-na-na te voy a regalar*».

El caso es que en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX se estrenaron diversas zarzuelas de inspiración oriental: *Flor de té* (1897) de Lecocq; *Nísperos del Japón* (1897) de Cabas Galbán y López del Toro; *La taza de té* (1906) de Vicente Lleó; *Khi-ta y Phon* (1908) de Cereceda y Calleja; *Abanicos japoneses* (1909) y *La loca fortuna* (1911), también de Rafael Calleja; *La Rosa de Kyoto* (1918) de Rafael Millán; *El capricho de una reina* (1919) de Soutullo y Vert, y *El jardín de crisantemos* (1927) del presbítero Juan José Pérez Ormazábal.

Los compositores conocían bien los grandes éxitos extranjeros, aún cuando algunos de ellos todavía no se hubieran representado en España, como el caso de *Madama Butterfly*[23] que no llegó a nuestro país hasta 1907*, si bien, siete años antes, un 29 de diciembre, el Liceo estrenaba Iris, la historia japonesa de Mascagni. También estos maestros sabían de la moda por "lo japonés" y del éxito de estas obras que procuraban un inestimable placer sensorial tanto a melómanos, como a asiduos de estos eventos que proporcionaban status, amistades y otro tipo de relaciones. Las damas*

cia de la música italiana, potenciada por el Estado, y la preferencia de la zarzuela por la burguesía. Aún con todo, encontramos los exitosos títulos de Bretón, *Los amantes de Terue*l o la novedosa ópera *La Dolores*, que rompería con los modelos anteriores incluyendo connotaciones populares y un argumento que entroncaba con el Verismo. Por otra parte, la crisis económica afectará al teatro. El madrileño Teatro Variedades renovará el concepto de espectáculo reduciendo el precio y la duración de la obra que ahora quedaba en una hora y un acto, que obligó a los compositores de zarzuela a acomodarse a este nuevo modelo que constituyó un subgénero independiente, con temas costumbristas, populares y cómicos que pueden incluir bailes españoles.

21. *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, es una zarzuela de Tomás Bretón que pertenece al género chico. Se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid en 1984.

22. El mantón de Manila, realmente proviene de China. Adopta su nombre por llegar a España, como tantos otros productos de Oriente, a través del puerto filipino de Manila, entonces todavía colonia española. Por su parte, el término chiné se aplica a un tipo de tela rameada o en la que aparecen diferentes colores combinados, recordando los bordados chinos.

23. Tras el estreno en el barcelonés Teatro del Boch, la 58 temporada de ópera del Real se inaugura con *Madame Butterfly*, constituyendo el mayor éxito de la misma, en parte gracias a la inteligente dirección escenográfica de Luis París y la colaboración de Joaquín Xaudaró y Luis Muriel que procuraron a la obra el carácter japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de la sociedad solían acudir a las veladas con la intención de dejarse ver, charlar y lucir sus nuevos trajes con diseños de última moda. Sin embargo, para unos y otros, la presencia en los escenarios de los elementos japoneses (templos, cerezos, casitas con su jardín, puentes, kimonos, palanquines, sombrillas, budas, katanas…) supondría una magnífica referencia visual del lejano, exótico y elegante Japón.

Atendiendo a estos presupuestos, el músico valenciano Vicente Lleó[24] compondría *La Taza de Té*[25], una zarzuela cómica desarrollada en un acto y tres cuadros, con texto en prosa de Antonio Paso, Joaquín Abati y Maximiliano Thous[26]. La obra se estrenó el 23 de marzo de 1906 en el popular Teatro Cómico de Madrid[27]. La historia no tiene desperdicio. Una pareja española de recién casados, Azucena y Narciso, viaja hasta Tokyo con Dña. Hortensia, madre de la joven esposa y viuda de un célebre tratante de arte a quien el Emperador de Japón, en premio a sus servicios, regaló un juego de té de gran valor. El día de la boda, con los nervios, Narciso rompió una taza; la suegra, como castigo, le prohibió disfrutar de su hija hasta reponer la taza igual y amenazó con desheredar a la pareja, que perdería una sustanciosa fortuna. Enterados de que el

---

24. Vicente Lleó Balbastre (1870-1922), compositor español de origen valenciano (Torrent) conocido especialmente por su trayectoria dentro del género lírico. Estudia música en el Conservatorio de Valencia con el célebre compositor Salvador Giner, y sus primeras obras datan de época muy temprana. Tras una estancia en Barcelona, en 1896 se establecería definitivamente en Madrid. Además de componer, Lleó se dedicó a la política, fundó un diario y fue empresario teatral de zarzuela. Junto a su amplia producción zarzuelera, realizó adaptaciones de operetas italianas y austriacas de éxito, destacándose la de *El Conde de Luxemburgo* de Lehár. En la obra de Lleó está muy presente la influencia de este género lírico, así como el folclore valenciano, que aporta la espontaneidad y frescura que poseen este tipo de partituras. Vicente Lleó será recordado por su zarzuela *La Corte del Faraón* (1910), prohibida en la etapa franquista y que 1985 se llevaría con una versión muy libre a la pantalla. *La Taza de Té* resultó ser una zarzuela bastante exitosa y la obra volvería a representarse en los escenarios madrileños en varias ocasiones más: Teatro Fuencarral (1918), Teatro La Latina (1921 y 1923), Teatro Price (1923) y Teatro Pardiñas (1924)

25. *La Taza de Té*. Caricatura japonesa en un acto y tres cuadros, en prosa. Texto original de Paso, Abati y Thous. Música del Maestro Lleó. Segunda edición (1908), Madrid, Imprenta Velasco.

26. Famosos dramaturgos y libretistas de zarzuela de finales del XIX y comienzos del siglo XX.

27. El Teatro Cómico de Madrid, llamado inicialmente Teatro de Capellanes, fue inaugurado en 1850. Se construyó sobre el solar del desaparecido Hospital de la Misericordia que doña Juana de Austria creara en 1559 como casa de misericordia, en el casco antiguo de Madrid, cerca de la Puerta del Sol. El Teatro Cómico, muy popular entre el público madrileño, fue un teatro de reducidas dimensiones, con un aforo de cuatrocientas personas y capacidad extensible para trescientas más. Su espacio acogió conciertos de música y otra clase de espectáculos musicales. Antes de ser Teatro Cómico fue primeramente un salón de baile, llamado de Capellanes por el popular nombre de la calle. Fueron famosos los bailes de mascaradas que se celebraron en el mismo. Había un pequeño escenario que después se aprovechó para instalar un teatro-baile, combinado con café, muy del gusto de la época. El Teatro Cómico pasó de teatro de "varietés" a ser un verdadero teatro, cuando tuvo como empresarios a la pareja de actores Loreto Prado y Enrique Chicote quienes lo convertirían en el escenario de lo castizo, acogiendo grandes éxitos del género chico y de los Quintero, Arniches y otros artistas. El Teatro Cómico se derribó en 1969 y su solar fue destinado a fines comerciales. El Diccionario Akal de Teatro lo clasifica como café-teatro, que ofrecía la posibilidad de ver la función por la noche o bien el ensayo por la tarde.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

príncipe japonés Te-to-ko posee los dos únicos juegos de té iguales al que ha quedado cojo, deciden acudir a él, citándose en una casa de té que suele frecuentar el dignatario. Y aquí comienza a complicarse la historia. Crisantema, una de las geishas, se enamora de Narciso y decide conquistarlo ofreciéndole a cambio la deseada taza. Cuando se dispone a servir el té, Narciso que ve la taza, jubiloso, continuamente repite *¡mía! ¡mía!*, obviamente refiriéndose a la taza y no a Crisantema que, presa de la emoción, deja caer el juego de té, rompiéndose las tazas. Ante la dramática situación, Azucena se propone conseguir la última taza y, aprovechando que Te-to-ko se ha prendado de ella, decide conquistarlo sin imaginar que su madre suspira por el príncipe. Mientras, Crisantema que ha robado la taza, se la ofrece a Narciso a cambio de su amor y éste accede, deseoso de poner fin a su terrible situación. En posesión de la taza, acude a la residencia de Te-to-ko, pero al verle abrazando a su esposa, rabioso le lanza la taza a la cabeza, haciéndose añicos. En estas, el príncipe recibe del Emperador un sable y la invitación a utilizarlo por haber desatendido sus obligaciones de Estado. Dña. Hortensia, aprovechando la situación, le invita a huir con ella, alegando que es rica. El príncipe acepta, la viuda, feliz, perdona a su yerno, y todos contentos regresan a casa.

La taza de té presenta un argumento de trama sencilla desarrollado con un lenguaje fluido, desenfadado, sincero y de corte popular, dentro de la línea del sainete, tan utilizado en la zarzuela en el inicio del siglo XX, con ese tinte humorístico fino y delicado que desencadena las típicas situaciones de enredo que arranca en ocasiones la carcajada por su carácter chistoso y ocurrente, sin llegar al absurdo o lo grotesco. Como suele ser habitual en todas estas piezas, la historia se resuelve con final feliz. En todo momento, la obra muestra una expresividad ligera que se acomoda perfectamente a la frescura de los diferentes personajes que se descubren tal y como son. Precisamente esa naturalidad va a provocar las situaciones jocosas que, sin embargo, no dejan de ser creíbles. Toda la historia acontece en Tokyo. El primer cuadro se desarrolla en una casa de té. Las indicaciones escenográficas ofrecen una imagen confusa sobre estos establecimientos, destacándose el uso indiscriminado de elementos orientales y occidentales (veladores, sillas, balcones o "lo que quiera el pintor") Los cuadros segundo y tercero se desarrollan, respectivamente, en un jardín de lotos y en la galería de crisantemos del palacio japonés. Aunque sin indicaciones, obviamente, para la galería se ha elegido la flor del crisantemo, emblema de la familia imperial, que no sólo recalca la importancia del personaje, sino que otorga mayor presencia al final de la obra.

Costumbres, tradiciones y modos de España y Japón; mujeres del "arsa y olé" o personajes casi etéreos de tacitas de porcelana; galanes de sangre caliente o varones encorsetados compondrán las diferentes escenas hasta hacer coincidir a todos los protagonistas sobre el escenario para el número final.

Conceptualmente correcta, "lo chino" y "lo japonés" respetan sus espacios. La excepción, como el "Quinteto de las hamacas" donde las geishas aparecen fumando opio en una práctica que se presenta como habitual en la sociedad japonesa, no es sino la consecuencia de una idea preconcebida que arrastra, ante la falta de un conocimiento profundo de la tradición nipona, al recuerdo de los fumaderos de opio chinos y por tanto, a la asociación errónea de ambas culturas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La partitura musical de Lleó supo combinar sabiamente la calidad y elegancia de la música clásica con el folclore de su tierra. La zarzuela comienza con una breve introducción de doce compases en los que continuamente se juega con las alteraciones accidentales de manera que la tonalidad que indica la armadura de la clave queda un tanto diluida con las modulaciones, restándole definición a la tonalidad principal. Con ritmo enérgico, la introducción nos conduce a la primera escena en la que los cambios tonales siguen siendo una constante, aún manteniéndose las alteraciones propias, algo que se repite a lo largo del desarrollo orquestal. Únicamente en las canciones o temas de los personajes principales, la tonalidad queda más definida y remarcada, en ocasiones, con cadencias perfectas. A veces, los trinos actúan de nexo entre dos fragmentos que preparan para llegar a la tonalidad principal.

En general, toda la partitura está compuesta siguiendo los principios armónicos que gobiernan la música occidental. Lo japonés no aparece ni en esencia ni como inspiración. Solamente en algunos fragmentos el carácter *orientalizante* se siente levemente gracias al efecto conseguido por la utilización de los becuadros; ciertas secuencias de modulaciones y agrupaciones de acordes e intervalos de segunda menor, y otros de terceras y cuartas, muy características de la música oriental o al empleo de determinados instrumentos, como el triángulo, para subrayar el ambiente. Otras veces, representando a las protagonistas japonesas, se recurre a un determinado patrón musical de melodías desarrolladas a partir de determinados signos de articulación, como el caso del picado, cuya interpretación, al acortar en una mitad el valor de la figura a la que afecta y dejando en silencio la otra mitad, proporciona una sensación de vitalidad, alegría y brío; una melodía danzarina y juguetona, símil de los cortos pasitos de la geisha.

La fuerza y la energía de un ritmo fluido marca la composición: el aire marcial, con la acentuación de los graves en la "Marcha"; el tempo de baile inglés en el número de "El Ku-kan-di"; los tresillos de la melodía cantarina en Mi mayor que, recordando un cuplé, otorgan el carácter jocoso y cómico a la escena del "Quinteto de la lección" donde las notas se acentúan enfatizando determinadas partes del texto, o la estructura rítmica de grupo de corchea-semicorcheas seguido de otras dos corcheas en un ligero compás de 2/4 en el número "Couplets de Te-to-ko" donde se presenta al príncipe[28].

Hay que destacar la intención de Lleó por incluir reminiscencias de la tradición musical española, sobre todo el folclore de su tierra. Evocaciones del mismo que no duda en combinar sabiamente con pasajes que recuerdan en ocasiones el famoso "Vals de la Horas" de la ópera de Ponchielli, *La Gioconda* o incluso flirtean con el folclore andaluz. El caso es que unas veces buscando lo elegante, otras lo pegadizo y populachero, el reflejo de la música de nuestra tierra no deja indiferente. Así, en el "Quinteto de las Hamacas", una introducción orquestal de cierto empaque contrasta con la melodía que a continuación se va a desarrollar y que puede sorprender al sonar, de pronto,

28. El término *couplet* proviene de los números musicales que en la opereta aparecen intercalados entre el diálogo hablado.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

una habanera, muy característica del folclore valenciano[29]. La estructura rítmica con cambios tonales en cada compás, que retratan el ambiente, irán poco a poco retomando el tema inicial, invitando a unirse a las diferentes voces. Con marcado tono descriptivo, las series de arpegios ascendentes simulan el efecto del humo de la pipa que, de forma distendida, se eleva en el aire.

La zarzuela acaba con un final de orquesta que, entre el Re menor que se remarca con duplicación del Re en el pedal, y el Mi menor con el que termina, presenta un desarrollo recopilatorio de los números más destacables, dejando constancia de la calidad musical de una obra donde los farolillos rojos de la casa de té o los crisantemos del palacio imperial permitirán a los espectadores sentir la magia y fascinación que provoca el País del Sol Naciente.

Bibliografía

ALMAZÁN TOMÁS, David (2000) "Japón y el *Japonismo* en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)" ARTIGRAMA, nº15. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

ARIAS ANGLÉS, Enrique (1993) "Orientalismo en el arte español del siglo XIX". En: *Actas de las conferencias Encuentro Cultural España-Japón*. Tokio, Sociedad Hispánica del Japón, Casa de España.

BARLÉS BÁGUENA, Elena (2003), "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", ARTIGRAMA, nº 18. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 23-82.

BEASLEY, William (1995), *Historia contemporánea de Japón*. Madrid, Alianza

GARCIA GUTIERREZ, Fernando (1990) *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el Arte*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir.

GUTIÉRREZ MACHÓ, Luisa María:

(2006). "Madama Butterfly: Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa". En: *I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico* (Granada 2006), CEIAP, nº 1, pp 503-526.

(2008). "Madama Butterfly: Fuentes. La creación de un mito". En: BARLÉS BÁGUENA, Elena; ALMAZÁN TOMÁS, David (eds.). *La Mujer Japonesa: Realidad y Mito.* Zaragoza: Prensas Universitarias, pp. 879-912.

(2010). "Madama Butterfly, una aproximación a la ópera a través de las fuentes epistolares". En: *III Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*. Zaragoza, CEIAP, nº 3, pp 321-247.

(2011a). "Puccini. La creación del personaje y la atmósfera: *Madama Butterfly",* ITAMAR, nº 3, pp 121-137.

29. La habanera, aunque original de Cuba, se hizo muy popular en España, siendo muy frecuente encontrarla en el folclore valenciano al ser un género adaptado y utilizado por diferentes formaciones musicales, destacándose los coros y la bandas de música.

(2011b). "Las últimas versiones del mito Madama Butterfly". En: BARLÉS BÁGUENA, Elena; ALMAZÁN TOMÁS, David (eds.). *Japón y el mundo actual*, Zaragoza, Prensas universitarias, pp 913-935.

(2011c). "El viaje de un mito: Madama Butterfly". En: GARCÉS GARCÍA, Pilar y TERRÓN BARBOSA, Lourdes (editoras); *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa.* Peter Langs, Bern, 2013.

(2012). "Giacomo Puccini y Japón. Un estudio de las interrelaciones culturales y musicales a través de Madama Butterfly", ITAMAR, nº 4.

JULIAN, Philippe (1977), *Les Orientalistes: La vision de L'Orient par les peintures européennes au XIXe siècle.* Fribourg, Office au Livre.

KIM LEE, Suc-Hee (1988), *La presencia del Arte de Extremo-Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Madrid, Universidad Complutense.

KISHIBE, Shigeo (1980), "Japan" en *The New Grove Dictionary of Music and* Musicians (vol. G), London, Macmillan.

REYNOSO, Francisco (1904), *En la Corte del Mikado, Bocetos japoneses*. Madrid, Imprenta de Bailly-Bailliere e hijos.

TOGORES SÁNCHEZ, Luis Eugenio (1997), *Extremo Oriente en la política exterior de España (1830-1885)*. Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas.

VV. AA. (2008) *Mirada a Oriente*, Madrid, OCNE.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Tras la huella de *El elogio de la sombra* en la fotografía contemporánea española*

María Concepción Casajús Quirós
Universidad Complutense de Madrid

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Tanizaki, fotografía, española.

Resumen: El ensayo de Junichiro Tanizaki *El elogio de la sombra* (1933) ha sido capaz de transmitir a Occidente la esencia de la estética tradicional japonesa y son muchos los que la consideran una obra maestra, identitaria y patrimonial. En su momento provocó una intensa conmoción en el mundo del arte, con el paso del tiempo se ha convertido en una lectura imprescindible comprender el arte contemporáneo.

A priori el vínculo establecido con la silenciosa imagen fotográfica será muy fuerte, ya que la luz es el aliado imprescindible de la fotografía y sin ella no puede existir; por otro lado la captación mecánica y química de los tonos de la sombra será durante mucho tiempo un reto técnico difícil de solucionar, claro que superado este obstáculo se convertirá en un estímulo movilizador de nuevas búsquedas estéticas. Iniciamos una reflexión sobre las huellas que el ensayo de Tanizaki ha dejado en la obra de algunos fotógrafos españoles contemporáneos.

Keywords: Tanizaki, photography, Spanish.

Abstract: Junichiro Tanizaki's essay *The Praise of Shadows* (1933) has been able to convey to the West the essence of traditional Japanese aesthetics and many people consider it a masterpiece, identity and heritage. At the time caused intense excitement in the art world, with the passage of time it has become an essential reading for an understanding of contemporary art.

A priori the link established with the silent photographic image will be very strong, since light is the essentially of photography and cannot exist without it; on the other hand, the mechanical and chemical uptake tones will long shadow difficult technical challenge to solve, clear that this hurdle will become a motivating stimulus of new aesthetic pursuits. We begin a reflexion on the tracks Tanizaki's essay has made the work of some contemporary Spanish photographers.

1. Introducción

La obra *El elogio de la sombra* se publica por primera vez en Japón en 1933. Época en la que su prestigioso autor, Junichiro Tanizaki, ya había fusionado un modelo occidental de narración, la novela, con una temática estrictamente japonesa[1]. Tanizaki medita en este transcendente ensayo sobre la esencia de la estética tradicional japonesa, estableciendo rasgos identitarios muy diferentes a los occidentales. Con frecuencia las razones de la divergencia estriban en formas de vida y pensamiento diferenciadas. Sin embargo, observa casi con nostalgia cómo la acelerada modernización (occiden-

* Proyecto Investigación I+D Los lugares del Arte. HAR2010-19406.

1. Por ello y según el profesor y narrador especialista en narrativa japonesa contemporánea E. Quintero (2006): «*es probablemente el escritor japonés más representativo del siglo XX*».

talización) que vive Japón pone en peligro la continuidad de su cultura patrimonial, e incluso la pérdida de los tesoros del pasado.

En 1977, Thomas J. Harper, profesor titular de Literatura Japonesa de la Universidad de Camberra (Australia) y Edward George Seidensticker, ilustre japonólogo estadounidense en la Universidad de Columbia, tradujeron el libro al inglés con sumo cuidado. A partir de ese momento se multiplican las ediciones y traducciones: al francés (1977), tailandés (1985), alemán (1987), árabe (1988), griego (1992), finlandés (1997), y chino (2007). En el caso español, fue publicado por primera vez en una revista llamada *El Paseante*, en el número 6, publicado en 1987 (pp. 9-27) traducido por Julia Escobar y publicada por Ediciones Siruela. Habría que esperar hasta 1994 para ver la obra publicada como libro por la misma editorial.

Ochenta años después de su publicación, los temores de Tanizaki no parecen haberse cumplido, sino todo lo contrario: el mundo occidental perdido en el laberinto de sus obsesivas búsquedas, ha encontrado un camino abierto por la cultura y la estética japonesa que han sido capaces de convertir el mundo de la sombra en el lugar donde habita la belleza, el refinamiento, la armonía, la calma y el placer.

Teniendo en cuenta que de esos ochenta años sólo hace veinte que se divulgó ampliamente en castellano, este artículo intentará acercarse a un tema visible y presente en la fotografía española, una forma de expresión cuyos estudios teórico-estéticos se encuentran en una fase poco avanzada sobre todo en lo relativo a nuestro tiempo, el tiempo de la imagen. No obstante intentaremos seguir su rastro, realizando un recorrido a través de autores seleccionados que muestran huellas más o menos profundas, conscientes o interpretativas de la visión de Tanizaki. También recojo, aunque siento pudor al hacerlo, mi propia experiencia creadora porque es un hecho probado el influjo recibido de la lectura de Tanizaki.

Habrá que reflexionar sobre las causas que condujeron al inesperado éxito de la estética tradicional japonesa, y si ésta ha conducido a un cambio de dirección en determinadas manifestaciones artísticas del mundo occidental. Y aunque somos conscientes de que el objetivo es prematuro e inabarcable, no podemos dejar de lado el análisis sobre la naturaleza y el alcance espacio temporal de la metamorfosis.

La máquina, la ciencia y la técnica siempre han formado parte de la naturaleza de la fotografía. Desde que apareció la fotografía, una imagen no cinética grabada con luz, se ha producido un importante cambio en la percepción del espacio, tiempo y movimiento. Si observamos los tres elementos convencionales de la triada griega que nos permiten configurar una imagen de la realidad, una imagen de nuestro mundo, el espacio se ha dilatado y el mundo se ha reducido, la mirada se ha expandido hacia territorios invisibles por su lejanía o por su proporción, el tiempo se ha detenido paralizando el movimiento y siendo capaz de convertir en imagen un minúsculo fragmento de realidad.

Con la vinculación de la fotografía a las nuevas tecnologías digitales, el proceso se ha acelerado y la percepción de nuestro mundo se ha desquiciado, se ha salido de los cauces por donde había transcurrido a lo largo de los siglos. Y la clave de este desbordamiento, quizá está en que ha ampliado la visión, ha hecho visible, es decir, ha sacado de la oscuridad territorios físicos desconocidos, pero también territorios conceptuales nunca vistos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La tradición pictórica española se encuentra estrechamente vinculada en mayor o menor grado con la realidad (realismo, naturalismo) que se representa con una potente iluminación, capaz de definir con detalle lo que le interesa en las zonas de luz, pero que oculta el resto en las zonas de oscuridad. Navegar por el claro-oscuro y los duros contrastes la dotará de una gran fuerza expresiva. Pero todo resulta demasiado evidente. En pleno siglo XX y dentro de la autarquía que siguió a la guerra civil, la fotografía española, que también quería sobrevivir, se apoyó y apoyará en los valores tradicionales. La fotografía española de esa época trató de captar la realidad, pero se encontró con dificultades técnicas derivadas de la máquina y de la película que no existían en el mundo de la pintura. En la toma y en el positivado los contrastes de luz se intensificaban, por lo que era muy complicado captar o reproducir los matices de luz en la sombra. A estos obstáculos técnicos se añadieron las limitaciones procedentes del régimen político: los aspectos más duros de la realidad no debían ser mostrados, en todo caso dulcificados. Por eso sobrevivió durante mucho más tiempo que en otros países occidentales el pictorialismo. Tanizaki también se manifiesta contra el naturalismo y parece dar más importancia a la evocación de los ambientes y de los estados de ánimo que a los detalles[2].

2. Ampliación conceptual de la visibilidad

Cuando nuestra fase autárquica llego a su fin -Japón también vivió la suya-, la sociedad española y la fotografía buscarán la libertad por encima de todo. Libertad en las formas y en los contenidos. Dar visibilidad a lo que era invisible. Mostrar lo que había estado prohibido y, a ser posible, hacerlo con fórmulas que nada tenían que ver con lo que en la etapa anterior se había considerado "políticamente correcto". Por este y otros motivos las imágenes fotográficas realistas que documentaban aspectos de nuestra cultura que podían ser universales e intemporales no interesaron a la vanguardia renovadora. Fueron rechazadas aunque reivindicaban un purismo fotográfico que en España no había acabado de triunfar si bien hacía décadas que lo había hecho en Occidente. La vanguardia fotográfica española optó por valorar sobre todo la fotografía conceptual (P. López;1999, y S. Marchan; 2012).

Joan Fontcuberta ha sido y es uno de sus más reconocidos representantes. La mayoría de sus trabajos fotográficos[3] y de sus escritos[4] reflexionan sobre la representación de la realidad. Sobre lo engañosas que pueden resultar las imágenes y sobre lo ficticio que podría llegar a parecer lo verdadero. Se sitúa en la frontera entre la luz y la sombra, para

2. S. Álvarez afirma que ya en 1933, rebelándose contra el naturalismo francés con el que tanto había disfrutado en su juventud, escribe *El elogio de la sombra* abrazando la Escuela de los Estéticos (L. Lambourne; 2007).

3. Herbolarium, Fauna (Híbridos), Contranatura (2001), Sputnik, Historia artificial, Micromegas, Karelia: Milagros & Co…y Camouflages, exposición retrospectiva en Maison Européenne de la Photographie de París (2014), son algunos de sus proyectos construidos en torno al tema de la realidad y la ficción.

4. *La cámara de Pandora* y *El beso de Judas. Fotografía y verdad,* son dos ensayos de J. Fontcuberta en torno a la naturaleza de la fotografía digital y sus extravíos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

que entremos en contacto –en su caso la interactividad con el público es una estrategia retórica fundamental– y adivinemos con ingenio, sin violencia, suave y lúdicamente las ideas que en cada caso nos quiere transmitir y que casi siempre giran en torno a la autenticidad de los discursos de autoridad. Nos enseña, hace visibles, conceptos sumergidos en tierras de penumbra y para ello configura iconos, construye relatos y vivencias sobre el espectador. Algo que tiene mucho que ver con lo que decía Tanizaki: «*me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuanto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y de luz*» (2012:49).

3. Poetizar la imagen realista

Finalmente, la estética documental, defensora del purismo fotográfico y del "instante decisivo" acabó imponiéndose y se mantuvo durante un largo periodo de tiempo sobre el resto de las tendencias fotográficas españolas. A ello contribuyó el reconocimiento internacional previo obtenido por algunos de sus representantes como, por ejemplo, de Javier Bauluz y de Cristina García-Rodero.

Dentro de esta manifestación debemos observar el trabajo de Juan Manuel Castro Prieto, que de entrada se sitúa en un «*lugar para gozar de la punzante melancolía de las cosas*» (J. Tanizaki; 2012:16). Admirador del fotógrafo peruano Martín Chambi, reconstruye sus visitas a las zonas rurales del país andino, con una cámara antigua de galería que le permite desenfocar por planos, pero que sobre todo, despertando la misma sorpresa y emoción entre los pobladores que vivenció Chambi. Acción que estimulará "su inspiración" y que generará imágenes muy personales. Imágenes que demuestran que todo puede ser poetizado, que lo sórdido puede ser transmutado en algo exquisito. Son imágenes que no gritan que susurran, sutiles y misteriosas. Para ellas una iluminación delicada, nada escandalosa, que potencia la penumbra y que deja indefinidas las líneas fronterizas, juega un papel fundamental. Algo que está muy cerca de *yūgen*, ese valor estético japonés que alude al poder de la sugerencia. En el sentido etimológico del término *yū* significa profundidad, oscuridad, y *gen* misterio, sublimidad (P. Cabañas; 2004:29). Y en verdad frecuentemente lo más hermoso es lo que apenas está definido, lo que se deja entrever, lo que casi se esconde.

4. Lo traslúcido y el tiempo

Y desde el purismo fotográfico enlazamos con otros autores que exploran el mundo de lo traslucido, ese mundo intermedio entre la transparencia y el brillo…. «*la vista de un objeto brillante nos produce cierto malestar…*» (J. Tanizaki; 2012:28), «*no es que tengamos ninguna prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido…*» (J. Tanizaki; 2012:30). En el proyecto fotográfico *La poética del Plástico* (autoría propia), se escribió este texto en las paredes de las salas donde se expuso junto al diaporama que lo acompañaba como una obra más (figura 1):

> *«Me parece estar vagando por el ámbito de lo traslúcido, por territorios fronterizos: entre la luz y la sombra, entre lo verdadero y lo falso, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo evidente y, lo misterioso…y cuando capturo fragmentos de realidad me siento como esos silenciosos y anónimos caminantes que circulando por un sendero muchas veces repetido se sorprenden cuando por fin vislumbran el rastro de lo insólito, algo que siempre estuvo allí, pero que nunca habían percibido»*. (C. Casajús; 2003).

La luz que atraviesa los gastados plásticos, se altera se enturbia, se vuelve lechosa, modifica los tonos, los colores, los objetos eventualmente abandonados y las texturas. Se invierten los valores, cuando más envejecidos más bellos… «*el brillo ligeramente alterado evoca irresistiblemente el paso del tiempo*», «*la pátina del tiempo…*»' «*suciedad convertida en un ingrediente de lo bello*» (J. Tanizaki; 2012:14, 30-31). Esa luz indirecta y difusa genera misterio, poetiza la realidad, la armoniza, nos armoniza e incita a la ensoñación.

Ese encuentro con las huellas de la luz, que evita esa luz concreta y poderosa que define con dureza y claridad... se repite en otros trabajos en los que se interponen obstáculos naturales como el viento, el agua, la niebla, y no artificiales como el plástico, en cualquier caso, barreras casi invisibles que marcan una distancia física con la realidad y que liman los aspectos más crudos de lo que hay fuera. Es mi caso y también el de F. Manso. Paisajes vacíos o con figuras, ante los que hay que pararse y mirar, porque se necesita tiempo para poder ver entre la niebla –luz mitigada, irrealidad, bruma que embota nuestras facultades visuales-, porque se necesita silencio para poder escuchar, vaciarnos para poder imaginar. El ritmo habitual cambia y nosotros nos calmamos, quizá así se pueda armonizar la emoción, la imaginación, la reflexión, el placer, y mezclarse nuestros sentidos.




Figuras 1 y 2: Izquierda, C. Casajús: Poética del Plástico (2003).
Derecha, Ignacio Llamas: Cercar el silencio, (2009-2011).

5. Hacer nacer sombras. El silencio

Otros autores como I. Llamas y J. Vallhonrat se alejan del purismo fotográfico e intervienen en la realidad cuando realizan la toma y en el proceso de edición. Combinan diferentes géneros y disciplinas y sus trabajos son el resultado de largos periodos de búsqueda y reflexión.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Tanizaki dijo: «*creamos belleza haciendo nacer sombras en lugares en sí mismos insignificantes…»* (2012:69), algo que se cumple rigurosamente en la obra de I. Llamas, que aunque en una rápida mirada opta aparentemente por la exploración de una huella de la luz más luminosa que oscura, si nos detenemos, puede observarse la riqueza tonal de las sombras, su capacidad para delimitar, potenciar y matizar los blancos, su relación con el espacio, con el vacío. Su capacidad para generar misterio, inquietud y calma, lo mismo que las sombras.

En el catálogo de una de las exposiciones de I. Llamas aparecía una cita de B. Maza que perfila muy bien la relación de su obra con Tanizaki: «*lo más perturbador de la imagen es su silencio. Su capacidad para no decir "nada", si bien esa "nada" desde nuestro espíritu animista no es principio de negación, sino construcción, de comunión con lo inerte*» (2009-2011). El silencio siempre permitirá que se pueda proyectar nuestra situación vital (figura 2).

Por otro lado J. Vallhonrat, reconocido fotógrafo de publicidad y moda, ha desarrollado a lo largo de toda su carrera profesional una sobria, densa y profunda investigación plástica que aborda el tema del espacio, el tiempo, el vacío, la percepción de la obra, la estética objetual,…y como Fontcuberta, puede decirse que de un modo muy distinto ha dado visibilidad a lo que conceptualmente era invisible.

A nivel plástico es un fabricante de sombras, y aunque sus *Cajas de luz* se mueven entre huellas sutiles pero luminosas de la luz, en los *Autogramas* y en algunas imágenes de su proyecto *Casa de Humo* coincide con la estética tradicional japonesa en no repudiar lo oscuro, aunque tampoco se adapta del todo a sus límites, porque realiza acciones que generan dibujos en las sombras. En cualquier caso, de la oscuridad, y realzada por ella misma, surge una belleza muy particular, que podríamos describir como semejante a la de las lacas a la luz de los candelabros. Viene como diría Tanizaki a «*resucitar el universo de las sombras, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo*» (J. Tanizaki; 2012:95). J. Vallhonrat siempre inquietante y misterioso.

6. Sombras invisibles y nuevos enigmas

En la vida contemporánea, saturados de objetos, sin tiempo, apretados en el espacio, bombardeados por las imágenes que nos invaden a diario, parece que no queda hueco para poder imaginar. Esto era algo que obsesiona en nuestra época, pero que ya preocupaba a Tanizaki en 1933, y así lo expresaba al comienzo de su ensayo cuando hablaba de la vivienda japonesa, un lugar, tranquilo, silencioso, en armonía con el pasado, que potenciaba la inspiración y la imaginación. Algunos trabajos de D. González son capaces de representarlo.

La nostalgia del pasado, el placer de la Naturaleza, una imaginación capaz de dar visibilidad a lo físicamente no existente, y además, mezclando naturalezas muy diferentes conseguirlo armonizar con lo ya existente. Puede incluso que a primer golpe de vista nos pase desapercibido, lo cual incrementa la posterior sorpresa y revaloriza las partes. Se mueve entre sombras invisibles y seguramente está generando nuevos enigmas (figura 3).

7. La exploración del misterio como una nueva vía

Conforme la Historia avanzaba se fueron haciendo más evidentes las dificultades de las diferentes manifestaciones fotográficas para poder "reflejar" la realidad. Hecho que fue neutralizando el triunfo y el reconocimiento de la estética documental defensora del purismo fotográfico y del realismo. Entró en crisis. Si la objetividad era imposible, para aquel que estaba detrás de la cámara y decidía qué fragmento de lo que tenía delante debía ser contado, cualquier representación de la realidad sería siempre algo ficticio. La fotografía había perdido su credibilidad como testigo, uno de sus elementos específicos, que en buena medida la pusieron al servicio de la "humanidad" y justificaron la importancia de su existencia.

Para poder establecer la capacidad testimonial de las fotografías debía realizarse un análisis racional del icono y, siempre que fuera posible, una comparación con la realidad. La clave de la gran fuerza de persuasión de las imágenes recaía en que se dirigían a los sentimientos. Universal lenguaje y universales sentimientos.

Las imágenes fotográficas habían ampliado el mundo de la visión, habían hecho visible lo invisible, pero la duda a cerca de la realidad o la mentira de lo visible y de lo recientemente visibilizado iba adquiriendo proporciones desmesuradas. La fotografía se había adentrado en la oscuridad y mostrado grandes horrores, que descuartizados, descontextualizados, repetidos hasta la saciedad alteraban la intensidad y capacidad de persuasión de sus mensajes.

No parecía que quedaran muchos territorios invisibles por explorar, o quizá la desconfianza y la incredulidad potenciaran el que no mereciera la pena mostrarlos. La visibilidad también había entrado en crisis.

Después de haber tomado conciencia. Si admitimos que lo desconocido, lo inexplicable, lo invisible existe, ¿cómo se podría acceder a ello?, ¿cómo se podría mostrar a los demás a través de la representación plástica?, ¿se podría alcanzar una nueva visibilidad, un nuevo pensamiento en imágenes como postulaba Nietzsche?

A. Vega (2009:3-25) propone elementos que podrían ayudar a conseguirlo: la estética apofática y hermenéutica del misterio. Hay que acercarse al secreto, al misterio, admitiendo que lo invisible existe y que debe seguir existiendo, pero no por encima ni por debajo, sino al mismo nivel que lo visible, posición que legitima su interpretación.

Si aceptamos que se han producido cambios en la percepción, que la objetividad es imposible y que la vías racionales y emocionales están casi agotadas, el camino de aproximación al misterio, se situaría en la misma senda que siguió la mística y se apoyaría en la sensibilidad, en la sensualidad, se eliminarían las contenciones racionales y la vía sería dejarse llevar por los sentidos. Es decir, que se abordaría el misterio desde la negación, desde la observación, la calma, el vacío, desde una nueva dimensión como es el lugar donde se mezclan los sentidos. Algo que tiene mucho que ver con la estética tradicional japonesa.

Relacionada con esta propuesta hay una idea que comparten A. Vega e I. Cabrera (2009:119-122): «*si la mística y la obra de arte tienen algún poder de transformar al*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

sujeto, no es solo por las ideas que se transmiten, sino porque en cierto modo se apropian de él». como parece haber ocurrido entre una gran mayoría de los lectores que se han asomado al ensayo de Tanizaki. En cualquier caso, *El elogio de la sombra* comienza marcándose el objetivo de conciliar los avances tecnológicos con la tradición. En las primeras décadas del siglo veinte, una buena parte de dicha tecnología procedía de Europa y de América del norte, lo que favorecía la occidentalización de Japón.

En la actualidad, la digitalización es responsable en gran medida de la crisis actual de la visibilidad. Todas las crisis conducen a las transformaciones y nuestra metamorfosis actual presenta algunos síntomas de "japonización" como demuestran la aceptación de la obra de Tanizaki y el creciente interés tanto por los valores tradicionales japoneses como por sus valores más tecnificados. Valores, los primeros, que parecen ser capaces de responder a los anhelos "románticos" del mundo contemporáneo: ayudar a superar una realidad que no nos satisface, frenar el proceso acelerado en que transcurre la vida, encontrar espacio y tiempo para la contemplación y para la calma, para el vacío, para la exploración de lo misterioso, para desarrollar y disfrutar de nuestros sentidos y emociones, asumir el pasado y no temer al futuro, dejar de repudiar las sombras y ser capaces de encontrar belleza en ellas.

Sin embargo, la admiración y el interés por la sombra ha estado presente en otras etapas de nuestra cultura, aunque lo habíamos dejado de lado y casi olvidado. La lucidez y la elocuencia del discurso de Tanizaki y la delicadeza demostrada en las obras de arte orientales, confirman y demuestran que es posible reencontrarse con el pasado y recuperar el mundo de la sombra para el presente. Puede que, al explorar sus misterios podamos superar la crisis de la visibilidad y construirnos un futuro diferente.

Los trabajos de O. Alegría y R. Ikeda son pruebas que evidencian esa transcendencia y esa la sintonía, como ha expresado P. Cabañas (2001), entre la cultura española y la japonesa y su proyección sobre la fotografía contemporánea.

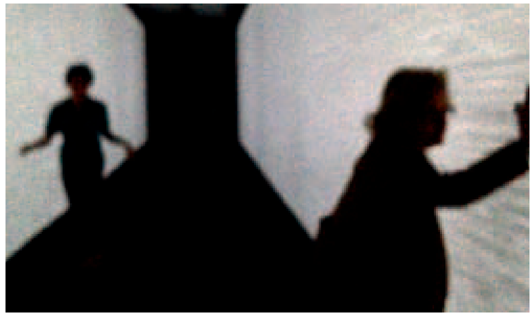
O. Alegría en su proyecto fotográfico *Las ciudades visibles* (2007) elige Tokio, y decide «*fotografiar las sombras para rescatar el escaso Japón que queda en aquella megalópolis*» (2014), en la presentación junto con sus imágenes de dicha ciudad aparece una cita del ensayo de Tanizaki. *La casa de Emak bakia* (2012) es su primer largometraje, y el resultado de una inmersión en el misterio de la búsqueda, en la costa vasco francesa, de la casa llamada Emak bakia, donde Man Ray rodó una película cuasi desaparecida con el mismo nombre. O. Alegría, sumido en el espíritu de Man Ray, se dejará llevar por el azar y nos trasladará el pasado al presente de una manera libre, lúdica y experimental.

En 2013, R. Ikeda, presentó en Madrid la instalación *data.path,* formada por un largo túnel situado entre dos pantallas de vídeo, sobre las que se proyectaban a toda velocidad secuencias de imágenes abstractas con datos de todo tipo, siguiendo el ritmo de una pieza musical compuesta por el propio artista (figura 4). Se trata de un experimento sensorial en el que el espacio se fusiona con la luz y con el sonido, con el que se explora el efecto de las nuevas tecnologías sobre la percepción. Curiosamente el público, al margen de la edad, la condición, o el lugar de donde procedía, participaba libremente en la obra, exploraban lo desconocido y se divertía.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Inscritos, ambos autores en el proceso de generación de la cultura-mundo, término utilizado por Lipovesky y Serroy (2010:79), contribuyen a generar un ámbito cultural común cuyos rasgos característicos proceden de todos los territorios de la Tierra. Una cultura accesible para todos y no solo para las élites, sin caer en la superficialidad o la falta de creatividad que en muchos casos impone la industria cultural, los medios de comunicación de masas y la civilización del espectáculo.





Figuras 3 y 4: Izquierda, Dionisio González: Le Corbusier: The Last Project, ARCO, Madrid (2013). Derecha, Instalación interactiva titulada Datapath, de de Ryoji Ikeda en Fundación Telefónica, Madrid (2013).

8. Conclusión

Como conclusión me gustaría sugerir después de haber realizado este recorrido por la fotografía española siguiendo las palabras y los conceptos de Tanizaki, que las ideas no son de nadie, que en el arte no existe ni el tiempo ni el lugar, sólo el momento y la geografía de un punto en el que de manera casual nos encontramos. El patrimonio de cada uno es patrimonio de todos, y compartiéndolo, difundiéndolo, cada uno de nosotros se completa.

Cabría relacionarlo con la influencia del budismo en la fotografía como apunta el artista S. Bachelor (2004:141), con una redefinición de la espiritualidad en el arte contemporáneo; que para J. Yoon[5] vendría provocada por las nuevas tecnologías y por la fascinación hacia lo misterioso, donde encontraría su principal fuente de inspiración.

Bibliografía

ALEGRÍA, Oskar (2014), http://www.oskaralegria.com/entrada.php [23/02/2014].

ÁLVAREZ, Sergio (2014), "*El elogio de la sombra* abrazando la Escuela de los Estéticos." http://www.mentenebre.com/articulosesp.php?op=verarticle&artid=806Y [03/01/2014].

5. J. Yoon, donde aborda la idea de búsqueda de la espiritualidad de las nuevas tecnologías, aunque el concepto de lo espiritual haya variado. «*In sum, contemporary artist understand and express the concept of spirituality in far broader and more personal terms than has previously been the case*» (2010:130).

BACHELOR, S. (2004), *"Seeing the light. Photography as Buddhist Practice".* En BAAS&JACOB (2004), *Buddha Mind in Contemporary Art*. Univ. California Press.

CABAÑAS MORENO, Pilar:

(2001). *Filosofías orientales y trascendencia en el arte contemporáneo*. Madrid, Ediciones Encuentro.

(2004). *Ignacio Llamas. Lugares del alma*. Madrid, Ayuntamiento de Teguise, Diputación Provincial de Toledo, Caja Castilla-La Mancha.

CABRERA, Isabel (2008), "Comentario a Estética apofática y hermenéutica del misterio de A. Vega". México, Diánoia, vol. 54, pp. 119-122.

CASAJÚS, Concha (2003), *La Poética del Plástico*. Málaga, Diputación de Málaga.

CASTRO PRIETO, Juan Manuel:

(2001), *Perú, viaje al sol*. Barcelona, Lunwerg.

(2009), *Etiopía*. Barcelona, Lunwerg.

FONTCUBERTA, Joan:

(1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* Barcelona, Gustavo Gili.

(2010). *La cámara de Pandora.* Barcelona, Gustavo Gili.

(2014). *Camouflages*. Barcelona, Gustavo Gili.

GONZALEZ, D. (2013), *Arround. Dionisio Gonzalez, Sevilla, Ayto. Sevilla y Com. de Madrid*

IKEDA, Ryoji (2014), *Data-path*, http://www.espacio.fundaciontelefonica.com/2013/09/09/data-path-la-exposicion-de-ryoji-ikeda/ [23/02/2014].

LAMBOURNE, Lionel (2007), *Japonisme. Cultural crossings between Japan and the West*. London, Phaidon.

LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2010), *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona, Anagrama.

LÓPEZ MONDEJAR, P. (1999), *150 años de la Fotografía en España*. Barcelona, Lunwerg.

LLAMAS, I. (2009-2011) C*ercar el silencio*. http://www.ignaciollamas.com/obras/fotografía [25/02/2014].

MARCHAN, Simón (2012), *Del Arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal.

QUINTERO, Ednodio (2006), "Tanizaki revisitado", Malpensante, nº 75, Venezuela, Universidad de los Andes.

TANIZAKI, Junichiro (2012), *El elogio de la sombra.* Madrid, Ed. Siruela.

VALLHONRAT, Javier:

(1996). *Cajas*. Murcia, Editorial Mestizo.

(2004). *Casa de humo*. Madrid, Fundación Telefónica.

VEGA, Amador (2009), "Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad". México, Diánoia, nº62, pp. 3-25.

YOON, Jungu (2010), *Spirituality in Contemporary Art. The Idea of the Numinous*. London Zidane Press.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Japón y *Occidente* en un cartel: contraste estético entre dos culturas*

José María Martínez Román y Anjhara Gómez Aragón
Escuela CEADE Leonardo / Universidad de Sevilla

Palabras clave: cartelería, imágenes, tradición, contrastes, representación.

Resumen: En este artículo describimos el proceso creativo y técnico llevado a cabo para el desarrollo del cartel oficial del XI Congreso Nacional y II Internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España. La propuesta inicial fue crear una imagen en la que se contrastase la *cultura occidental* y la japonesa, sin caer en lo tópico, y que representase a grandes rasgos el tema principal del congreso. Se debe partir de determinados criterios técnicos que permitan obtener un buen ajuste entre la imagen y el texto, los colores, formas, texturas, así como la composición de los diferentes elementos que se elijan. Nuestro objetivo es exponer brevemente el proceso de investigación que se realizó sobre cada uno de los temas, argumentando la idoneidad en cada caso para representar el patrimonio japonés y el contraste entre Japón y *Occidente*.

Keywords: posters, images, tradition, contrasts, representation.

Abstract: In this paper we are describing the creative and technical process to design the official poster for XI National and II International AEJE Congress. The initial proposal was to create an image in which Japanese culture and *Occidental culture* could be contrasted, without lapsing into the stereotype. This image must represent, in outline, the main subject of the congress. It is important to consider some technical criterias that permit us to obtain a perfect adjustment between image and text, colours, shapes, textures and a composition of the different elements that we could chose. Our objective is to make a brief presentation about the investigation process that we have realized about each of the chosen topics. In all cases, we consider the suitability to represent the Japanese cultural heritage and their contrast with *Occident's* one.

1. Introducción

El concepto de patrimonio ha estado asociado hasta hace pocos años a ideas tales como la historicidad, el valor artístico o la monumentalidad. No ha sido hasta bien entrado el siglo XX cuando empieza relacionarse los bienes culturales con referentes identitarios más amplios (J. Agudo; 2006:61-65), empleando el apelativo de "cultural". Desde esta otra forma de concebir el patrimonio se presta atención a aspectos relacionados con las *formas* o *modos de vida* usados por una colectividad para responder a necesidades bio-sociales muy similares, y que conforman el conjunto de contenidos específicos que el individuo interioriza en su socialización: actividades tecnoeconómicas, formas de manejo de los recursos, construcción y transmisión de símbolos, rituales, normas sociales, etcétera; en conclusión, su cultura. Estos contenidos o modos de

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación de Excelencia: "*La gestión pública del Patrimonio Etnológico*" (HUM-7377), financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

vida específicos configuran la imagen de un *"nosotros"* (diferente, por comparación, *"del otro"*) y, por ende, de una *identidad étnica*. Prats y Santana consideran el patrimonio cultural como *«un conjunto de símbolos sacralizados* [...] *que se encarnan en referentes que mantienen una relación metonímica con sus fuentes de sacralización»* (2005:9). Siguiendo esta propuesta, el patrimonio cultural sólo puede definirse en la medida en que es puesto en valor por un colectivo, cargándolo de significado. Llegamos entonces a una cuestión fundamental que refiere al patrimonio como expresión de la identidad de los pueblos.

La identidad étnica parte de una activación o reconocimiento de determinados elementos considerados representativos de un modo de vida específico por el propio colectivo, recalcándose aquéllos que específicamente lo diferencian (señas identitarias). De esta manera, el patrimonio adquiere valor según se conforme como un rasgo diferenciador, un elemento de identificación y de canalización de la representación de la colectividad. Hoy día, el patrimonio cultural está considerado como el principal referente testimonial de identidad de los pueblos.

Si bien el patrimonio cultural representa a los pueblos (y sus formas de vida), debemos plantearnos cómo los pueblos se representan a sí mismos y a los demás[1]. A grandes rasgos, podríamos hablar de *estereotipos* y de *imágenes nacionales*. W. Lippman (cit. F. Rorado; 2002:21-22) define los estereotipos como «*conceptos simples, más falsos que verdaderos, adquiridos de segunda mano más que de una experiencia directa, y fuertemente resistentes al cambio*». Discrepamos en la idea de la *adquisición de segunda mano*, ya que un estereotipo puede estar forjado por una experiencia directa con la realidad, mediante la percepción parcial de ésta. Es más, una imagen estereotipada puede verse reforzada por la experiencia directa con la realidad, ya que puede dirigir la mirada y ocasionar la búsqueda de determinados elementos que, siendo reales, no son centrales o determinantes. Por otro lado, las imágenes nacionales serían «*la visión que un pueblo tiene de sí mismo y de los demás*» (A. Gómez; 2011a:60); proceden de una serie de esquemas tipificadores que se basan en iconos o características particulares y que nos resultan diferenciadoras, llamativas o *exóticas* en oposición al *"nosotros"*[2]. Progresivamente, estos esquemas tipificadores pasan al nivel del imaginario colectivo, componiendo ideas (imágenes) muy sólidas que afectarán continuamente a la relación con *"los otros"* (P. Berger y Th. Luckmann; 2006:46-47).

El presente trabajo nace con el "dilema" planteado para representar el contraste entre "*nosotros"* y *"el otro"* con la finalidad de ilustrar una serie de acontecimientos académicos circunscritos en el Año Dual España-Japón en los que, precisamente, el patrimonio cultural sería el punto clave para abordar las relaciones entre Japón y *Occidente*. Tratándose de un evento académico se pretendió desde un principio huir de lo tópico y tratar de ofrecer una imagen corporativa que incorporase señas de

1. En esta cuestión está implícita la determinación de los límites culturales por parte de cada colectivo (F. Barth; 1976).

2. Las *imágenes nacionales* pueden llegar a relacionarse en muchos casos con identificaciones estereotipadas, simplificadoras y homogeneizadoras.

identidad representativas sin caer en estereotipos manidos. Los objetivos propuestos fueron:

a) Plasmar en un cartel aspectos característicos y representativos de Japón y *Occidente*.

b) Expresar un contraste entre Japón y *Occidente* a través de imágenes de su patrimonio cultural.

c) Conseguir una identidad visual propia y adecuada a las características de los eventos.

d) Crear una imagen y un diseño al margen de lo tópico.

2. Aspectos técnicos

Como punto de partida, hay una serie de aspectos técnicos que deben tenerse en cuenta al acometer el diseño de cualquier producto. En este caso, se elaborarían productos muy heterogéneos para actos de diversa índole encuadradas bajo una misma temática e insertas en el Año Dual España-Japón, siendo necesario crear una imagen corporativa adaptable a las necesidades de la totalidad de eventos a realizar. Los aspectos técnicos básicos se describen brevemente a continuación.

a) Formatos necesarios y diversidad de productos. Más allá de la estética de la imagen, ésta debe ser adaptable a diferentes formatos y elementos. En esta ocasión se requería gran flexibilidad por el gran número de productos que utilizarían el mismo diseño: carteles de diferentes formatos, dípticos, trípticos, enaras, logotipos para documentos e incluso material promocional como pegatinas o bonos de transporte[3]. Los tamaños y formatos determinan en gran medida el diseño de la imagen.

b) Identidad visual. Se debe procurar un control de los colores, tipografías y de todos los elementos gráficos para que se adecuen a las características del evento y a la identidad corporativa que se quiere conseguir.

c) Distribución y encuadre de los elementos. Es preciso conocer toda la información que se va a utilizar en cada uno de los formatos, considerando que la composición en el espacio debe favorecer la expresividad de cada elemento gráfico.

d) Estudio artístico de la imagen. No sólo hay que tener en cuenta qué se va a dibujar, sino también cómo va a realizarse; esto incluye aspectos relacionados con la técnica y el estilo artístico, conocer las vanguardias, qué tipo de trazos son más adecuados para la representación que se pretende, qué paletas van a usarse, etcétera.

e) Textos y tipografía. Aunque no forma parte propiamente de la imagen, es muy importante tener en cuenta la cantidad de información que hay que introducir en *formato texto*, consiguiendo un espacio adecuado para la lectura clara de la misma. Además, la tipografía debe ser acorde con el diseño general de la imagen.

3. Los diseños realizados han ilustrado también el presente volumen.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

f) Logotipos. Cuando los eventos cuentan con un alto número de organizadores, colaboradores y patrocinadores, como era el caso, será preciso disponer de un espacio adecuado que permita cuadrar la colocación de los mismos, con la complicación añadida de que suelen ser elementos que no se confirman hasta última hora.

3. Propuestas temáticas para representar a Japón y a *Occidente*

A la hora de abordar el contenido o la temática de los diseños, el primer problema al que nos enfrentamos fue al considerar Japón y *Occidente* como dos *"realidades culturales"* opuestas. Esta concepción tiene varias controversias. Por un lado, al proponer a Japón y *Occidente* como realidades antagónicas, estamos equiparando un país a un bloque mundial que abarca realidades culturales muy diversas. Además, en el propio tratamiento textual ya se señala *Occidente* en cursiva para dar a entender que compone un constructo social, un imaginario histórico muy complejo y que en general ha servido como *alter ego* de *Oriente* (y viceversa), por lo que la propia oposición inicial podría conllevar el riesgo de caer en el imaginario recursivo y *exotizante* de *Oriente/Occidente* (E. Said; 2003). Por otro lado, aunque Japón aparece enarbolado como estado-nación moderno con señas de identidad propias, debemos considerar que no es homogéneo culturalmente, y que hay que prestar atención a qué referentes patrimoniales utilizaremos para representarlo.

Así, tratando de huir de lo tópico, se nos hizo necesario recurrir a imágenes que pudieran ser fácilmente identificables y marcaran un contraste entre los dos bloques que querían representarse. Nuestra pretensión fue, no obstante, acudir a *imágenes nacionales* que no estuvieran basadas en lo estereotipado, pero que estuvieran lo suficientemente interiorizadas en los imaginarios colectivos. Presentamos, a continuación, las propuestas que se plantearon con su correspondiente evaluación crítica.

3.1. Cometas

Las cometas resultaban un tema interesante encuadrado dentro del patrimonio inmaterial, relacionado con el juego, la creatividad, el ocio, las actividades al aire libre, la infancia... Ofrecían, además, la oportunidad de crear un contraste de colorido y formas bastante atractivo. Se emplearon las *koinobori* o cometas carpa para representar Japón, y se tuvo en cuenta la existencia de festivales, generalmente para celebrar el Día del Niño (子供の日), en los que éstas tienen un papel fundamental (J. M. Suay; 2013).

A pesar de las opciones estéticas que permitían, el principal problema fue la baja capacidad para representar a *Occidente*. El contraste resultaba muy forzado, puesto que las *koinobori* ofrecían una relación con la infancia más que asegurada, mientras que en el caso de la "cometa occidental" no ocurría lo mismo. Además, la asociación tan directa con la infancia podría provocar que el tema central que debía transmitirse (patrimonio cultural) resultase confuso para el público japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

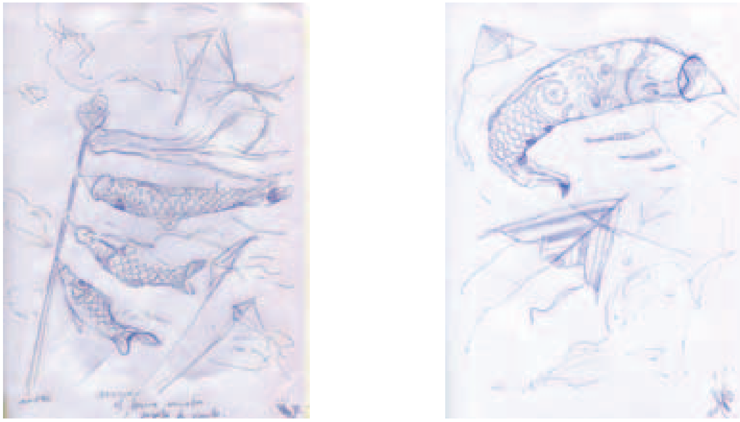


Figura 1: Bocetos para la temática "cometas" (José María Martínez Román).



Figura 2: Izquierda, boceto para la temática "vestido y folklore" (José María Martínez Román). Derecha, imagen usada en la web oficial del XI Congreso AEJE (http://www.adecjapan.es/congreso-aeje; José María Martínez Román).

3.2. Vestido y folklore

Quizás las diferencias y particularidades entre los atuendos tradicionales puedan ser cuestiones que permitieran un alto grado de representatividad, generadoras de un contraste fácilmente atribuible a cada entidad cultural. Resultaba bastante asequible plantear el kimono como representación de Japón y el traje de flamenca como representación de Andalucía[4] en el lado de *Occidente*, y así se generó una primera propuesta que ilustró uno de los productos web encargados (figura 2). No obstante, tras varios bocetos y análisis, el tratamiento de estos temas acababa causando una imagen exce-

4. Sevilla era la sede de las actividades para las que se realizaban los diseños.

sivamente tópica que era, justamente, lo que queríamos evitar, muy a pesar de que se procuraba un enfoque lo más neutral posible.

En los imaginarios colectivos sobre Japón y España, la figura de la geisha[5] y de la mujer vestida de flamenca componen un icono que, aunque responden a singularidades culturales de cada país, suelen estar banalizadas en determinados contextos. La geisha *«encarna la imagen femenina de Japón»* (D. Almazán; 2008:913), pero desde una mirada superficial, idealizada y exótica. En el caso del flamenco, las continuas deformaciones e interpretaciones erróneas que han tenido lugar a lo largo de la historia (incluso en nuestra propia tierra; C. Cruces; 2012:221) han ocasionado que, hoy día, aún se siga asociando internacionalmente a una serie de valores negativos como son el carácter despreocupado y el interés preponderante por la fiesta y el ocio. Debido a estos condicionantes, se optó por abandonar esta temática.

3.3. Tatuaje

La temática del tatuaje no fue desarrollada plenamente, siendo descartada sin apenas profundizar en ella como puede observarse por el escaso trabajo de diseño realizado en el boceto (figura 3). El tatuaje permitía el uso de una iconografía muy característica y repleta de formas y significado, que a priori generó un gran entusiasmo por el colorido y la expresividad que otorgaban. Sin embargo, y aunque hoy día cada vez se está liberalizando más, tanto en Japón como en muchos países occidentales esta expresión artística tiene aspectos muy controvertidos. La prohibición del tatuaje tradicional japonés (*irezumi*) durante el período Meiji provocó que éste tomase connotaciones de criminalidad (Ch. Boone; 2008) de las que hoy día no ha terminado de zafarse.





Figuras 3 y 4: Izquierda: Boceto para la temática "tatuaje". Derecha: Boceto para la temática "caligrafía" (José María Martínez Román).

5. En los imaginarios sociales de *Occidente*, es habitual que cualquier mujer en kimono se identifique como geisha, con un desconocimiento patente sobre otras connotaciones sociales o culturales.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3.4. Caligrafía

La caligrafía fue una de las propuestas más acertadas que planteamos. Ofrecía un fantástico contraste visual tanto en lo que refiere a sus elementos (plumas y pinceles) como a su práctica, con procesos muy característicos y bien diferenciados entre Japón y *Occidente*. El arte japonés de la caligrafía (el *Shodo*) está inserto en el imaginario visual japonés y, cada vez más, de *Occidente* (A. Merino; 2011:306). Además, entendiendo la escritura como una forma de representación gráfica de la cultura, consideramos que no sólo se debía hacer hincapié en los elementos de escritura, sino en los *caracteres escritos* en sí mismos, en *"la letra escrita"*: el *kanji* frente a la letra gótica, por ejemplo.

No obstante, en el momento de volcar todos estos contenidos sobre un diseño, compositivamente no resultaba el efecto esperado. *Dibujar la escritura* no fue un proceso fructífero para componer formatos con las características técnico-artísticas que buscábamos, ya que la mayoría de los elementos tenían una forma parecida (alargada) que desajustaba el resultado final.

3.5. El té

La ceremonia del té japonesa frente al té *occidental* (por ejemplo, el té inglés como ejemplo paradigmático) supuso la otra gran propuesta junto a la caligrafía, y finalmente la opción que se consideró más acertada. A nivel compositivo, se abrían más posibilidades gracias al volumen y las formas de los instrumentos, con bastante variedad. Además, se contó con la ventaja de disponer de los materiales físicamente, por lo que la posibilidad de hacer composiciones de diferentes bodegones antes de realizar un boceto particular ofreció grandes posibilidades compositivas que, en abstracto, hubieran resultado mucho más costosas.

A nivel simbólico, la *"cultura del té"* ofrece un buen contraste en sus formas y en sus significados, relacionados tanto con la manera de preparase y consumirse, los tipos de té, los instrumentos para su preparación, así como con los usos, costumbres y contextos sociales en los que éste consume (A. Gómez; 2011b).

En el diseño final, el tema elegido, además, permitía integrar el bodegón compuesto en un contexto determinado: Sevilla, observable por la azulejería, el naranjo y las flores de azahar. Por último, las posibilidades cromáticas eran muy amplias, pero se optó por realizar la imagen en tonos grises y resaltar con colores los elementos característicos que sirvieran para representar a Japón (el té verde *matcha*) y a Sevilla (las naranjas). De aquí extraemos, además, los colores básicos para la imagen corporativa.

Encontramos la ventaja añadida de que los elementos propios de las prácticas relacionadas con el té pertenecen al patrimonio cultural de Japón y de *Occidente* sin que sean exponentes de estereotipos arriesgados, abriendo la posibilidad de obtener un resultado no estereotipado del contraste que se pretendía transmitir.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

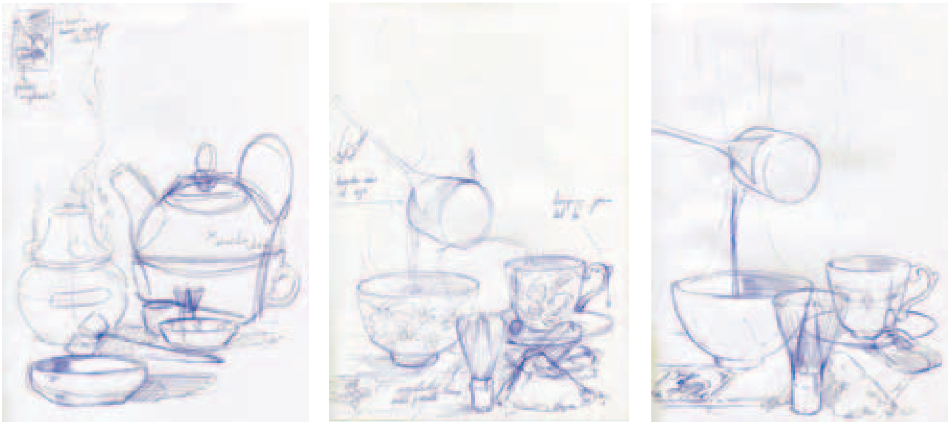


Figura 5: Imágenes inferiores. Bocetos para la temática "té" (José María Martínez Román).

4. Conclusiones: sobre el resultado final

Este proceso creativo ha permitido realizar un recorrido sobre las maneras lícitas de representar realidades culturales evitando caer en los potentes estereotipos que hoy impregnan los medios audiovisuales en numerosos contextos. Aunque se suele decir que el estereotipo es necesario para reconocer *"al otro"*, podríamos decir que lo que resulta realmente necesario para esta identificación es el uso de imágenes que se encuentren bien fijadas en los imaginarios sociales para identificar las realidades culturales, es decir, las *imágenes nacionales* en tanto que tipificaciones que nos permiten organizar la información que obtenemos sobre *"los otros"*. El tratamiento que hagamos de ellas puede situarlas en el plano de lo tópico, por lo que debe ser muy cuidadoso y estudiarse con precaución para no caer en el simplismo.

Bibliografía

AGUDO TORRICO, Juan; (2006), "Patrimonio cultural y discursos de identidad". En: FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Kepa (ed.); *Intervención y vínculo. Reconstrucción social y peritaje antropológico en la administración pública e industria cultural del ocio.* Pamplona, Universidad del País Vasco, pp. 61-85.

ALMAZÁN TOMÁS, David (2008), "Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen de la mujer ainu en la época del *japonismo*" En: BARLÉS, Elena, y ALMAZÁN, David (coordinadores); *La mujer japonesa. Realidad y mito* (actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España). Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 913-932.

BARTH, Fredrik (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras.* México D. F., Fondo de Cultura Económica.

BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas (2006), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

BOONE, Christopher (2008), "Irezumi, el tatuaje tradicional japonés (I y II)". En: *El último que cierre la puerta,* recurso web: https://elultimoquecierrelapuerta.wordpress.com/2008/01/18/irezumi-el-tatuaje-tradicional-japones-i/ [18/02/2014].

CRUCES ROLDÁN, Cristina (2012), "El flamenco". En: AGUDO TORRICO, Juan y MORENO NAVARRO, Isidoro (coord.); *Expresiones culturales andaluzas.* Sevilla, Aconcagua, pp. 221-281.

GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara;

(2011). "Interpretaciones mutuas entre Japón y España: imágenes construidas." En: CID LUCAS, Fernando (coordinador); *Japón y la Península Ibérica. Cinco siglos de historia.* Gijón, Satori Ediciones, pp. 55-72.

(2011b). "Chanoyu con los cinco sentidos: aspectos simbólicos de la ceremonia del té japonesa". En: CID LUCAS, Fernando (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa. 2ª edición.* Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 161-173.

MERINO ESTEBARANZ, Aitana (2011), "Algo más que letras: una aproximación a la cultura de la caligrafía japonesa". En: CID LUCAS, Fernando (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa. 2ª edición.* Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 303-313.

PRATS, Llorenç y SANTANA, Agustín (2005), "Reflexiones libérrimas sobre patrimonio, turismo y sus confusas relaciones". En: SANTANA TALAVERA, Agustín, y PRATS CANALS, Llorenç; *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación.* Sevilla, Fundación El Monte, FAAEE, ASANA.

RODAO, Florentino (2002), *Franco y el imperio japonés. Imágenes y propagandas en tiempos de guerra*. Barcelona, Plaza Janés.

SAID, Edward (2003), *Orientalismo.* Barcelona, Nuevas ediciones de Bolsillo.

SUAY BELENGUER, Juan Miguel (2013), "Cometas Tradicionales Japonesas". En: *Al final del Hilo. Especial 2.* Publicación de la asociación Al Final del Hilo. Recurso electrónico: http://www.batoco.org/bibliotoco/files/Especial02.pdf [20/02/2014]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Lo "oriental" como recurso de venta: análisis de las relaciones entre Occidente y Japón en la publicidad

María del Mar Rubio-Hernández y Víctor Hernández-Santaolalla
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Publicidad, Estereotipia, Comunicación, Cultura Japonesa, Cultura Occidental.

Resumen: Desde los primeros intercambios comerciales entre Europa y Oriente, el imaginario de lo "oriental", configurado bajo una perspectiva etnocentrista, ha estado muy presente en la cultura occidental. Tendencias como el *japonismo*, de gran influencia en movimientos pictóricos, han nutrido una tradición cultural que ha ido cristalizando en una serie de clichés que participan de una visión basada en construcciones estereotípicas. La publicidad, como discurso arraigado a un determinado contexto sociocultural, se sirve de estas construcciones y manifiesta, con el objetivo de diseñar mensajes fácilmente identificables por el público objetivo, una idea de la cultura japonesa anclada en lo exótico, lo místico y lo tradicional.

Este trabajo se centra, por un lado, en el estudio de los anuncios que, desde Occidente, se diseñan en torno a lo japonés; para ello se analizarán casos en que se recurre a elementos "típicamente" japoneses para asociar sus valores al producto o marca, así como los anuncios de aquellas marcas globales que, para alcanzar al *target* japonés, desarrollan una estrategia de adaptación, utilizando los patrones culturales del mercado meta. Por otro lado, se estudia también la evolución de la representación que las propias marcas japonesas que comercializan sus productos internacionalmente hacen de su país.

Keywords: Advertising, Stereotypes, Communication, Japanese Culture, Western Culture.

Abstract: Since the early commercial exchanges between Europe and the East, the imagery of the "oriental", configured under an ethnocentric perspective has been very present in Western culture. Trends such as *japanism*, of great influence in painting movements, have nourished a cultural tradition that has been crystallizing in a series of *clichés* that participate in a vision based on stereotypical constructions. Advertising, as a discourse rooted in a particular cultural context, uses these constructs and manifests, with the aim of designing messages that are easily understood by the target audience, an idea of the Japanese culture rooted in the exotic, the mystical and the traditional. On the one hand, this paper focuses on the study of the advertisements which, from the West, are designed dealing with the Japanese; thus, we will analyze the advertising of products aimed at Western audiences, using "typical" Japanese elements to associate their values to the product or brand, as well as the advertisements of those global brands which, in order to reach the Japanese target, develop an adaptation strategy, using the cultural patterns of the target market. On the other hand, the evolution of the self-representation built by those Japanese brands that commercialize internationally is also discussed.

1. El *Japonismo* como inicio de la fascinación de la cultura occidental en Japón

No resulta extraño encontrar en la publicidad actual referencias a otras culturas o países a partir de diversos elementos utilizados, ya sean expresiones ("Cuate, aquí hay

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

tomate"; *claim* de las campañas de tomate frito Orlando), el propio nombre del producto (*Yatekomo*; fideos orientales de Gallina Blanca), la música elegida para el *spot* (tema musical del anuncio de Coca Cola inspirado en Bollywood: "Del pita pita del") u otros elementos característicos y reconocibles (mobiliario urbano londinense en la campaña "Londonízate", de Beefeater). Así, parece que se pudiera realizar una suerte de viaje intercultural a través del análisis de determinadas campañas, que nos sitúan en diversos escenarios a lo largo y ancho del globo.

Una de las regiones que suelen poblar esta amplia galería de muestras interculturales en la publicidad occidental es, desde dicha perspectiva, el extremo oriente. Concretamente, el presente artículo se centra en el país nipón como foco del análisis propuesto. Tanto en marcas que tienen origen japonés (Shiseido, SK-II, Kenzo) y que por tanto refuerzan los rasgos más reconocibles de su identidad cultural, como en marcas de procedencia occidental que se apropian de dichos elementos (Maggi, Elizabeth Arden, AT&T), es posible encontrar numerosos casos en los que se apela a lo oriental como recurso de venta. Cada una de estas estrategias se concibe con objetivos concretos, como se comentará en el próximo epígrafe.

En todo caso, el hecho de que encontremos ejemplos de marcas que utilizan elementos procedentes del imaginario oriental en general, y japonés concretamente, como recurso creativo y persuasivo, no responde a una técnica actual, sino que se remonta a finales del siglo XIX, donde ya se encuentran los primeros casos de anuncios que hacen uso de dicho reclamo. La aparición de tales anuncios (principalmente sobre productos de belleza o cigarrillos), a su vez, no supuso un fenómeno aislado, sino que participó de una tendencia presente en la sociedad europea del momento, a la que se conoce con el término *japonismo*. A mediados del siglo XIX, una vez iniciada la Era Meiji, y con ella un creciente proceso de aperturismo, tuvo lugar una serie de intercambios de carácter social, cultural y artístico entre Japón y Europa que favorecieron la comunicación entre ambas regiones. Fue tal el impacto que produjo dicho intercambio, que la idiosincrasia de la sociedad europea del momento reflejó dicha influencia, sobre todo en determinados ámbitos como el artístico. David Almazán define *japonismo* como «*un fenómeno que se extendió por todo Occidente desde mediados del siglo XIX hasta el periodo de Entreguerras, si bien en algunos aspectos, todavía podríamos utilizar este término en la actualidad para algunas manifestaciones artísticas y culturales*» (2003:89).

Con las primeras exportaciones llegadas desde Japón, los objetos artísticos y de decoración, como la cerámica, bronces, tejidos, y especialmente las estampas (*ukiyo-e*), ganaron una rápida popularidad entre el público europeo, que sintió atracción e interés ante el carácter exótico y único de tales objetos. Las *ukiyo-e*, cuya traducción sería "pintura del mundo que pasa o del mundo flotante", surgen en el periodo Edo, asociadas a la cultura popular propia de la burguesía comerciante (D. Almazán, E. Barlés; 2005:539). La popularidad de estas estampas se debió en parte a la reproducción seriada de las láminas y a su temática, centrada en «*el teatro y sus actores, las cortesanas y su ambiente, la vida cotidiana y, más tarde, la flora y fauna y los paisajes»* (F. Torralba; 2009:146). El hecho de que fuera un género opuesto al arte tradicional (centrado en la temática mitológica, histórica y poética), en el que se representaban temas muy triviales,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

como «*la vida de las clases inferiores y escenas de un mundo inmoral*» (T. Tsudzumi; 1932:254), explica que este género sufriera cierto descrédito entre la crítica japonesa. Un desprestigio que dio paso a la admiración en Europa, sobre todo por parte de pintores impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas, como Monet, Degas y Van Gogh, quienes las concibieron como expresiones artísticas de gran valor. Una muestra del entusiasmo con que los artistas europeos recibieron las obras japonesas fue el hecho de que incorporaran tanto los temas de inspiración oriental (lo que permite hablar del *japonismo* como género en sí mismo), como el propio estilo pictórico de las *ukiyo-e*, que se manifestaba en el uso de trazos gruesos, colores brillantes y ruptura de los principios de la perspectiva clásica, entre otros. Como sostiene Almazán, «*influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia*», frente al academicismo propio del arte europeo (2003:95). No solamente la pintura se vio afectada por la corriente del *japonismo*, sino que los ilustradores gráficos también sintieron atracción por la temática y estética, de modo que las revistas ilustradas se poblaron de portadas e imágenes en las que *«en la imagen de la mujer moderna el Extremo Oriente forma parte del elegante cosmopolitismo»* (D. Almazán; 2003:100).

Pronto, este interés entre artistas, viajeros y coleccionistas se expandió al resto de la población, de modo que la burguesía se convierte en la principal consumidora de este tipo de objetos, y «*ya fuese a través de las publicaciones periódicas, la publicidad, el teatro, el circo, las fiestas de disfraces o los escaparates de los comercios, la presencia exótica y colorista de Japón en la vida diaria de las ciudades europeas y norteamericanas*» se hizo constante, aunque fuera de forma superficial, como expone C. Gutiérrez (2006:117). Es decir, dicha construcción no respondía a una representación objetiva de Japón, sino a «*una mirada poética que nacía en los círculos artísticos parisinos para luego difundirse social y geográficamente*» (2006:116). De ahí que el imaginario de lo japonés en Occidente se haya ido alimentando desde entonces con imágenes cargadas de exotismo, tradición y misticismo, como puede observarse en distintos discursos mediáticos, como el publicitario, heredero de esta visión.

2. Estrategias de marca: autorretrato, retrato del otro y marcas globales

El hecho de utilizar elementos que proceden de la cultura nipona como recurso creativo en publicidad, apelando al componente de lo exótico, mítico y lejano que aún envuelve a la concepción occidental sobre Japón, puede entenderse como una manifestación actual de la corriente del *japonismo*. Los fines que se siguen cuando se utiliza esta técnica son diversos; por una parte, si el producto en sí se relaciona con el imaginario nipón, la referencia se entiende como una apropiación de ese componente japonés y la marca se beneficia de esa asociación directa; por otra parte, en aquellos productos o marcas que no tienen relación *a priori* con el contexto japonés, también se llega a utilizar como recurso creativo, para distinguir el mensaje del resto de anuncios introduciendo un elemento original a la vez que efectivo. Estas técnicas son usadas por marcas y anunciantes que no tienen procedencia japonesa y que, por lo tanto, realizan

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

un tipo de publicidad que retrata al otro desde una perspectiva propia. Para ello, se utilizan los elementos más característicos que pueblan el imaginario occidental sobre Japón y que es heredero de la tradición cultural.

Así, elementos como la vestimenta y complementos tradicionales japoneses (kimonos, abanicos, paraguas o *wagasa*), elementos culinarios (*sushi*, palillos, té verde), flor del cerezo, música tradicional, paisajes icónicos, o personajes como la *geisha*, aparecen de forma recurrente en anuncios de diversa índole. A este respecto, la *geisha* destaca como uno de los arquetipos más recurrentes:

> *«Se corresponde con la protagonista de las apreciadas estampas japonesas ukiyo-e, cuyo elegante trazado y vistosidad cromática fueron objeto de admiración en los círculos artísticos europeos y americanos. Para los artistas, la geisha fue, además de la figura portadora del colorista y decorado kimono, un símbolo del encanto del Japón tradicional»* (D. Almazán; 2003:91).

En algunos casos, la razón de aludir a dichos aspectos se explica por el producto en sí, de clara inspiración japonesa, como la colección de productos de flor de cerezo de *The body shop*, el perfume de té verde y flor del cerezo de Elizabeth Arden, o la salsa de soja Maggi. En los anuncios de dichas marcas aparecen referencias al personaje de la *geisha*, concretamente, combinando elementos tradicionales junto con otros de carácter actual que ofrecen una reactualización de dicho personaje. No obstante, en otras ocasiones, el uso de estos elementos típicos del imaginario japonés en las campañas de comunicación no viene justificado por el producto en sí, sino que se utiliza como un mero recurso creativo, que tiene como fin el presentar la marca de forma original. Otro caso frecuente es cuando se hace referencia al servicio internacional que ofrece la marca; es común encontrar alusiones a Japón, entre otros, por ser uno de los países más reconocibles a nivel mundial, como es el caso de la campaña de la compañía telefónica AT&T, que anuncia su cobertura en más de 200 países.

Por otro lado, otro tipo de estrategia utilizada por las grandes marcas de carácter internacional, es la de adaptación a los mercados locales, entendida como una de las opciones del marketing internacional frente a la estandarización o como reacción ante la globalización (García Cruz; 2002:96). En este caso, se concibe la cultura como un elemento clave en la construcción del sentido e interpretación de los mensajes publicitarios, que afecta a la comprensión de los mismos y, por tanto, a su eficacia. La publicidad, como discurso persuasivo, está supeditada a la necesidad de una total comprensión por parte del público objetivo, por lo que el hecho de utilizar los códigos culturales ya interiorizados por los consumidores de un mercado meta garantiza dicha cuestión, especialmente significativa si se tiene en cuenta la brevedad y concisión que caracterizan al mensaje publicitario.

Tanto es así, que incluso las marcas globales que optan por una estrategia de estandarización en algunas de las variables del marketing tienen este factor en cuenta a la hora de diseñar su comunicación. Es el caso de Coca Cola, Pizza Hut, Nestlé, Buger King o McDonald's, que se adecuan al *target* nipón de muy diferentes formas. Una de ellas es la que desarrollan las cadenas de comida rápida, que adaptan sus menús al paladar de los japoneses, de manera que las gambas o la salsa *teriyaki* se convierten

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

en ingredientes principales en hamburguesas o pizzas, así como una gran variedad de sabores que marcas como Fanta comercializa en el país nipón. También es posible encontrar productos con té verde o flor de cerezo, ya sean bebidas, como la que promociona Starbucks, o dulces como en el caso de Dunkin Donuts o Kit Kat. Además de esta estrategia, que asegura el éxito de dichos productos, los anunciantes también ajustan sus campañas publicitarias al público nipón usando llamativas formas de promoción, que se adaptan a la manera de entender la publicidad en Japón. Así, es posible encontrar anuncios en los que la estética del *anime* se usa como forma de conectar con el target, tal y como puede observarse en campañas de Pizza Hut, protagonizadas por personajes inspirados en las series de animación.

Especial mención merece la campaña llevada a cabo por Kit Kat en 2010: "Kittu Kitsu", en la que el buen conocimiento del target supuso una garantía de éxito. La clave surgió de la traducción del nombre de marca, que viene a significar algo así como "éxito seguro"; dicha expresión se aplicó a la costumbre popular de mandar postales por correo para desear suerte a los estudiantes de secundaria en sus exámenes finales, de modo que Kit Kat se introdujo en la red estatal de correos, estableciendo puntos de venta en las oficinas repartidas por el país, donde se podía adquirir el producto con un *packaging* especialmente diseñado para su envío. El éxito fue aplastante, consiguiendo un aumento de las ventas sin precedentes y la instauración de una práctica en la población en torno al deseo de buena fortuna.

Finalmente, es necesario hacer referencia a las estrategias seguidas por las propias marcas japonesas (sobre todo aquellas que operan a nivel internacional y que, por consiguiente, cuentan con un mayor impacto en mercados occidentales). El estudio de los anuncios que surgen en el contexto de una determinada sociedad se alza como una herramienta útil para conocer las características definitorias de una cultura, ya que la publicidad refleja los valores, referentes y tendencias vigentes en un momento concreto; puede decirse que es producto de dicha cultura. De la misma forma en que otros productos culturales (cine, series de TV, literatura) suponen una manifestación de la sociedad y los lugares comunes que comparten sus miembros, la publicidad también puede analizarse desde esta perspectiva, como si fuera una suerte de radiografía social, ya que recurre a los tópicos de dominio público para persuadir a los consumidores de manera eficaz (J. Rey; 2004:77).

Así, puede entenderse la publicidad de productos japoneses como una producción autorretrato, realizada por las propias marcas niponas, que expresan una serie de valores y cuestiones clave en torno a su identidad. La alusión a rasgos tradicionales o especialmente representativos se hace con el fin de construir o afianzar su origen, como una garantía de calidad, y de asegurar el reconocimiento por parte de los mercados meta internacionales, cuestión clave en un tipo de comunicación tan fugaz como la publicidad. Las marcas centradas en el ámbito de la moda o la belleza suponen un buen ejemplo para ilustrar esta idea de cómo la publicidad supone un reflejo de la sociedad en la que surge.

Es el caso de la firma de moda Kenzo, que también comercializa perfumes y cosmética a nivel internacional; su fundador, el diseñador Kenzo Tajada, es considerado uno de los pioneros en introducir la moda japonesa a una audiencia internacional, con

creaciones inspiradas en kimonos o armaduras de samurái y el uso de colores vibrantes en sus prendas. Las campañas publicitarias de los distintos productos que engloba la marca hacen uso de iconos reconocibles, como *La Gran Ola de Hokusai*, los peces como recurso estilístico y ornamental, modelos japoneses, imágenes con un cromatismo brillante, destacando un significativo uso del rojo (en el perfume Flower[1]) y una estética muy reconocible, a pesar de usar el escenario parisino en muchos de los anuncios.

Por otro lado, las marcas de cosmética japonesas se han posicionado en el mercado como una reafirmación del canon de belleza tradicional basado en la blancura de la piel, diferenciándose así de la tendencia occidental del bronceado, y ello es visible en las modelos que protagonizan sus anuncios, que son reflejo de dichos patrones estéticos. Con este tipo de campañas, se refuerza el ideal de belleza asiático, tal y como aseguraba el eslogan de Tsubaki, la marca para el cuidado del cabello de Shiseido en 2007: *"Japanese women are beautiful"* (G. Jones; 2010:314). De esta forma, marcas como SK-II y Shiseido se presentan como baluartes de la belleza asiática (japonesa, concretamente), y así lo expresan en sus estrategias de comunicación. Las modelos asiáticas son representadas con rasgos muy acentuados (piel de porcelana y labios rojos) que marcan su origen étnico, y se les rodea de cierto misticismo y espiritualidad, a la vez que se hace referencia a la posición destacada de Japón en cuanto a la investigación científica y tecnológica en este ámbito. En definitiva, se hace hincapié en la belleza natural, tradicional y espiritual (incluso cuando las modelos son occidentales se les atribuyen dichos rasgos en un intento por orientalizar su imagen), a la par que se alude a la innovación tecnológica como garantía de calidad y como rasgo definitorio de la marca Japón. El último *spot* de la crema Future Solution LX, de Shiseido[2] es una muestra de ello.

Podría decirse, por tanto, que algunos de los anuncios a través de los que Japón se presenta al mercado internacional participan de algún modo del imaginario construido desde una perspectiva occidentalista. A pesar de que dicha estrategia viene justificada por la intención de llevar a cabo una comunicación eficaz, que sea comprendida y accesible para una audiencia occidental, supone también la continuación de determinados estereotipos y construcciones arraigadas en la concepción más tradicionalista de Japón.

3. El cambio de marca en Japón: el fomento de lo *cool*

En 2002, el Gobierno japonés puso en marcha un programa estratégico de propiedad intelectual (Strategic Council on Intellectual Property, 2002) con el objetivo de

1. Disponible en *YouTube* (en adelante, DeY): http://www.youtube.com/watch?v=MoMN3ml0YE8. Todos los enlaces han sido consultados por última vez el 19/03/2014, se garantiza su disponibilidad en dicha fecha.

2. «*El enigma milenario de la belleza infinita, Takamaru Hada, queda resuelto al fin. Shiseido crea un revolucionario elixir con la luminosidad única de las perlas Hanadama. Una excepcional tecnología antiedad premiada con los considerados Nobel de la Cosmética. Frena radicalmente el envejecimiento actual y futuro de la piel.Future Solution LX Serum. Cada gota es un milagrode perfección*». DeY: http://www.youtube.com/watch?v=BjzxaTOjNUY

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

aumentar la competitividad industrial del país nipón, explotando la creatividad e innovación de sus productos culturales más mediáticos: el *anime*, el *manga* y los videojuegos. Independientemente de las reformas económicas y legislativas que implicaba este programa, lo interesante fue su incidencia en la construcción de la nueva marca Japón, tomando como base la cultura popular del país (Daliot-Bul; 2009:248-249). De forma paralela, ese mismo año, el periodista estadounidense Douglas McGray publica su artículo "Japan's Gross National Cool", señalando el reposicionamiento que estaba viviendo el país, al estilo de lo que hiciera el gobierno de Tony Blair en la década de los noventa del siglo XX con su campaña *Cool Britannia*. Así, al igual que el "New Labour" pretendía crear una nueva imagen de Reino Unido tomando como base la música, el cine, la moda y el diseño, Japón se distanciaba de la imagen de superpotencia económica y bélica que había heredado de la II Guerra Mundial y la Guerra Fría, e intentaba erigirse como referente cultural internacional:

> «*Yet Japan is reinventing superpower again. Instead of collapsing beneath its political and economic misfortunes, Japan's global cultural influence has only grown. In fact, from pop music to consumer electronics, architecture to fashion, and food to art, Japan has far greater cultural influence now than it did in the 1980s, when it was an economic superpower*». (McGray; 2002:47)

Como indica el propio McGray, esta idea de lo "cool" respondería a lo que Joseph S. Nye Jr. bautizó como *soft power*, que tendría lugar «*when one country gets other countries to want what it wants*» por contraposición al «*hard or comand power* of ordering *others to do what it wants*» (J. S. Nye; 1990:166); mientras que el *smart power* sería fruto de la combinación de ambas estrategias. Así, el *soft power* surge del atractivo que provoca la cultura de un país, sus valores y sus políticas (J. S. Nye; 2009). La idea es, por tanto, conseguir que la ideología de un país sea aceptada y tomada como referente a través de la gestión de los intangibles del mismo, para lo cual será importante la labor de comunicación que se haga tanto a nivel nacional como internacional. En la línea de esta reconfiguración de la marca Japón desde la cultura popular, en marzo de 2008, el entonces Ministro de Relaciones Exteriores, Komura Masahiko, nombró a Doraemon primer embajador *anime* del país, otorgándole una misión esperanzadora: «*Doraemon, I hope you will travel around the world as an anime ambassador and deepen people's understainding of Japan so they will become our friends»* (D. McCurry, 2008).

Otro caso ilustrativo del cambio experimentado por la imagen del país puede observarse en el video musical de "Turning Japanese", canción lanzada originariamente por la banda británica The Vapors en 1980, y que en 2009 fue utilizada para un nuevo videoclip protagonizado por la actriz y cantante Kirsten Dunst. En la canción se utiliza la supuesta dificultad que tienen los occidentales para comprender la cultura japonesa como metáfora para explicar la angustia que siente un joven tras acabar su relación amorosa. Sin embargo, a pesar de lo estereotipado de la expresión "turning japanese", lo más relevante para el presente estudio son las imágenes que aparecen en los respectivos videoclips. Así, frente a la versión de The Vapors, que refleja una visión más tradicionalista de Japón (geishas, samuráis, kimonos, katanas, etc.), el vídeo de 2009 tras-

lada al espectador a Akihabara, distrito conocido por sus establecimientos de manga, anime y videojuegos. Dirigido por el hollywoodiense McG y producido por el artista Takashi Murakami (fundador del movimiento artístico Superflat), quien proyectó el mismo en la Tate Modern Gallery de Londres, la nueva versión sustituye a las geishas y los samuráis por las *maids* (camareras cuyo comportamiento y vestimenta se inspiran en las sirvientas occidentales del siglo XIX) y el *cosplay*, comenzando por la propia protagonista del videoclip, que aparece ataviada como una *magical girl*, arquetípica heroína de manga. De esta forma, aunque ambas versiones explotan lo que F. J. López (2013) reconoce como «*"emblemas de japonesidad" en tanto que se trata de signos que en los países occidentales suelen ser interpretados como elementos esencialmente japoneses*», se observa una evolución, coincidente con la que ha sufrido la imagen del país en los treinta años que distan entre los mismos. De la venta del folclore se pasa a la venta de lo *cool*, si bien es posible que este cambio responda más a una cuestión de forma que de contenido, pues al igual que las *maids* se pueden ver como una revisión del papel cumplido por las geishas, la cultura japonesa se ve como algo exótico, misterioso –enfatizado por el uso de los disfraces– y, en definitiva, diferente (F.J. López; 2013).

En lo que respecta a la publicidad más convencional (pues el videoclip no deja de ser un formato publicitario), en los últimos años se está viendo cómo diferentes organizaciones están utilizando los iconos de la cultura popular japonesa como recurso de venta, como el ejemplo anterior de Pizza Hut. Al respecto, cabe señalar la campaña de Toyota inspirada en el universo de *Doraemon*, en la que se conjeturaba acerca de cómo sería la vida de sus protagonistas unos veinte años después de sus conocidas aventuras, incluido el famoso gato cósmico, que en esta ocasión interpretaba el actor Jean Reno[3]. Otras marcas, en cambio, optan por utilizar a los héroes del manga y el anime como recurso de promoción de ventas, como hizo la cerveza Beck's con *Hello Kitty*, Doritos y la marca de maquinillas de afeitar Shick[4] con *Evangelion*, o la cadena KFC, que no dudó en vestir a su Coronel Sanders con el tradicional uniforme de Goku, coincidiendo con el estreno de *Dragon Ball Z: Battle of Gods* (Hosoda; 2013). Incluso la selección japonesa de fútbol recurrió a estos personajes para promocionarse en su participación en la pasada Copa del Mundo de Brasil de 2014. En concreto, la selección designó a Pikachu, junto a otros diez personajes de la factoría Pokémon, mascotas oficiales del equipo de fútbol de Japón, que contó con el patrocinio de Adidas y con el apoyo de las AKB48[5], el popular grupo de *idols* japonés, lo cual significa la utilización como herramienta promocional de otro de los iconos principales del *Cool Japan*, la música pop, usualmente acompañada de sencillas coreografías que los fans no dudan en imitar. En esta última línea se sitúa, precisamente, la campaña de 2013 de McDonald's, "Dancing McCrew"[6], en la que se muestra cómo los trabajadores de la cadena de restaurantes de comida rápida bailan mientras desarrollan su trabajo. Con esta campaña, que va acom-

3. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=wIsHW53qu5M
4. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=uSisLNQYvpc
5. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=MtZ9Daw3_hU#t=99
6. DeY: https://www.youtube.com/watch?v=sj579pbM9Eo

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

pañada de un tutorial para aprender los diferentes movimientos[7], la empresa estadounidense pretendía mejorar la imagen de la marca en Japón, incidiendo en el buen servicio de sus empleados y posicionándose como una interesante opción para aquellos jóvenes que buscaran un empleo.

4. A modo de conclusión

Teniendo en cuenta los ejemplos expuestos hasta el momento, queda claro el uso que las marcas, tanto japonesas como occidentales, hacen de la cultura popular para publicitarse dentro del país nipón. Sin embargo, ¿qué hay de aquellas marcas japonesas que pretenden promocionarse fuera de su país de origen? En estos casos, sin embargo, el uso de los recursos del denominado *Cool Japan* no está tan extendido. Así, si bien muchas marcas japonesas optan por no hacer referencia a sus raíces cuando se anuncian en territorio extranjero como una estrategia para penetrar mejor en el mercado internacional, altamente occidentalizado en ciertos sectores comerciales; aquellas otras que sí desean posicionar sus productos como japoneses, optan por elementos de la cultura tradicional como recursos de venta, precisamente porque se ven como más exóticos y orientales que algunos de los que conforman el escenario de lo *cool*. De hecho, hay empresas occidentales que ya utilizan personajes de videojuegos o del manga y el anime para promocionar sus productos, como hace la sopa Campbell's con *Super Mario Bros.*[8] o la italiana La Gazetta dello Sport con *Captain Tsubasa*[9]. No obstante, también es posible que esta escasa referencia al *Cool Japan* en la publicidad se deba solo a una cuestión de tiempo, pues es lógico que la tendencia se desarrolle primero en el ámbito nacional y que solo una vez instaurada en éste se exporte al resto de países. En cualquier caso, lo que sí parece claro es que la imagen de Japón está cambiando en los últimos años, algo que propone la última campaña de la aerolínea All Nippon Airways[10], que ha sido objeto de duras críticas por un supuesto mensaje racista contra los occidentales, representados como rubios de nariz grande, ante lo que la compañía ha declarado que solo pretendían comunicar con un tono humorístico la ampliación de los servicios internacionales del aeropuerto de Haneda.

Biblioteca

ALMAZÁN TOMÁS, David, BARLÉS BÁGUENA, Elena (2005), "Arte japonés en España: colecciones, exposiciones y estudios sobre la escuela 'ukiyo-e', la imagen del mundo flotante". En: *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 539-560.

7. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=X1vIP8vnv1Y
8. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=jAyW6Yc6rIs
9. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=lYcI-svWKt8
10. DeY: http://www.youtube.com/watch?v=DCjxzpSrFP4

ALMAZÁN TOMÁS, David (2003): “La seducción de Oriente: de la *chinoiserie* al *japonismo*”. En: *Artigrama,* nº18, pp. 83-106.

DALIOT-BUL, Michal (2009), “Japan Brand Strategy: The Taming of ‘Cool Japan’ and the Callenges of Cultural Planning in a Postmodern Age”. En: *Social Science Japan Journal*, vol. 12, nº2, pp. 247-266.

GARCÍA CRUZ, Rosario (2002), *Marketing internacional*. Madrid, ESIC Editorial.

GUTIÉRREZ GARCÍA, Carlos (2006): “Soldados, samuráis y sportmen: el *japonismo* deportivo llega a Europa”. En: *Sport and Violence*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, pp. 115-123.

JONES, Geoffrey (2010), “Globalization and tribalization”. En: *Beauty Imagined. A History of the Global Beauty Industry*. Oxford, Nueva York, Oxford Univeristy Press.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. (2013), “¿Perpetuando tópicos? La imagen de Japón en el videoclip”, 11 de junio. Web oficial de la *Liga de Investigadores en Comunicación*. http://www.ligaincom.com/2013/06/perpetuando-topicos-la-imagen-de-japon.html [19/03/2014].

MCCURRY, Justin (2008), “Japan enlists cartoon cat as ambassador”, theguardian.com, 20 de marzo. Disponible en: *The Guardian* http://www.theguardian.com/world/2008/ mar/20/japan [17/032014].

MCGRAY, Douglas (2002), “Japan’s Gross National Cool”. En: *Foreign Policy*, nº130 (May/June), pp. 44-54.-NYE Jr., Joseph S:

(1990), “Soft Power”. En: *Foreign Policy*, nº80, pp. 153-171.

(2009), “Get Smart. Combining Hard and Soft Power”, *Foreign Affairs*, Julio/Agosto. Disponible en: *Foreign Affairs.* http://www.foreignaffairs.com/articles/65163/joseph-s-nye-jr/get-smart [17/03/2014]

(2004), “Soft Power and American Foreign Policy”. En: *Political Science Quarterly*, vol. 119, nº2, pp. 255-270.

REY, Juan (2004), “Retórica y consumo. Una propuesta metodológica”. En: *Questiones Publicitarias*, vol. 1, nº9, pp. 65-83.

TORRALBA SORIANO, Federico (2009): “Cien años de gráfica japonesa: Ukiyu-e (1800-1900)” (catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza, en 1982). En: *Estudios sobre Arte de Asia Oriental*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

TSUDZUMI, Tsuneyoshi (1932), *El arte japonés. Bajo los auspicios del instituto japonés de Berlín*. Barcelona, Gustavo Gili.

VAN HAM, Peter (2001), “The Rise of the Brand State: The Postmodern Politics of Image and Reputation”. En: *Foreign Affairs*, vol. 80, nº 5, pp. 2-6.

Strategic Council on Intellectual Property (2002): “Intellectual Property Policy Outline”, 3 de julio. En: *Prime Minister of Japan and His Cabinet* http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/kettei/020703taikou_e.html [19/03/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La imagen turística de Japón entre las dos Guerras Mundiales

Marisa Peiró Márquez
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: Turismo, Arte gráfico, Japón, Entreguerras, Estereotipos.

Resumen: En las décadas previas al estallido de la Segunda Guerra Mundial, Japón vivió uno de los periodos más importantes para su industria turística: el genuino interés (tanto cultural como comercial) por el país asiático suscitado en Occidente durante la Era Meiji se combinaba al fin con unos medios de transporte adecuados (el crucero de lujo se volverá un medio esencial y se producirán también los primeros vuelos transoceánicos de pasajeros). En nuestro trabajo estudiaremos no solo la mecánica del viaje a Japón, sino también las imágenes producidas por las compañías y agencias de viaje y turismo (especialmente, a través del póster y el folleto turístico), tanto niponas como extranjeras, identificando los lenguajes y tópicos más habituales, y valorando la imagen de Japón que se transmitió a Occidente a través de éstas.

Keywords: Tourism, Graphic art, Japan, Interwar era, Stereotypes.

Abstract: In the decades that preceded the outbreak of the WWII, Japan experienced one of the most important periods for its tourism industry: the genuine interest (both cultural and commercial) towards the Asiatic country that awoke in the West during the Meiji Era, finally paired with proper means of transportation (luxury cruises would become essential; and the first transoceanic civil flights would take place). In our paper we will study not only the mechanism of a journey to Japan, but also the images produced by travel and touristic companies (especially through travel posters and brochures) both, Japanese and foreign, identifying the most common subjects and styles, and valuating the image of Japan transmitted to Western societies through them.

1. Introducción[1]

En el presente trabajo intentamos acercar al público el arte efímero de raíz comercial realizado para la promoción turística de Japón durante las primeras décadas del siglo XX. El objeto de nuestro estudio, compuesto por postales, carteles, folletos, guías de viaje y etiquetas para equipaje no se ocupa tanto de la naturaleza del soporte

1. Debido al carácter heterodoxo de nuestras fuentes materiales y a la ausencia de una bibliografía específica, debemos advertir que al margen de manuales sobre el Arte y la Historia (de Japón y del Mundo), resultan particularmente importantes los estudios sobre turismo japonés y sobre la retórica del cartel, necesariamente comparados con el estudio de la imagen japonesa en otros ámbitos artísticos de la era de la reproducción mecánica, como la fotografía o el grabado. En el caso del turismo japonés durante el último siglo, utilizamos como base uno de los escasos textos en inglés (R. March; 2007), del que extraemos la mayor parte de datos y cifras concretas sobre esta temática; en el caso de la cartelística, nos centramos en los reputados estudios de Enel y Barnicoat, de cuyas consideraciones partimos y que citamos en sus traducciones al español (F. Enel; 1974; J. Barnicoat; 2000).

como de su contenido: las imágenes que de Japón se transmitieron a través de toda esta serie de objetos materiales, producidos tanto de manera gubernamental como por compañías privadas, constituyeron el principal elemento de promoción de una imagen cultural que, como tendremos ocasión de comprobar, fue precisamente poco efímera.[2] El periodo que nos ocupa es el del nacimiento del turismo moderno en Japón, posible gracias a una serie de iniciativas estatales y a la aparición de los modernos sistemas de transporte: de una parte, una extensa y compleja red de ferrocarriles que conseguirá, al fin, vertebrar el país y hacer accesibles los destinos más alejados; de otra parte, se generalizará la práctica del crucero, gracias a barcos cada vez más modernos y rápidos, que tendrán en Japón uno de sus destinos principales del mercado asiático y, por último, no debemos menospreciar la aparición de la aviación comercial, que se generalizó en la fase final de la época en la que nos ocupamos.[3]

El nacimiento del turismo internacional moderno no tiene lugar en Japón, al menos de forma legal, hasta la apertura oficial de las fronteras durante el periodo Meiji, aunque es cierto que durante el periodo anterior hubo extranjeros que visitaron el país y que de ello dejaron sus impresiones.[4] Hasta aquel momento, igual que el tránsito sobre las fronteras de Japón estaba controlado, igualmente lo estaba el desplazamiento por el interior y, así, el viaje debía realizarse de forma planeada e identificada, estando codificado en una serie de rutas y estaciones, que tuvieron su correspondiente reflejo en el mundo del arte.[5]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2. Debido a que ninguna de estas imágenes nos pertenece no podemos incluirlas insertadas en el texto. Sin embargo, el lector interesado provisto de internet podrá encontrar rápidamente muchas de ellas buscando por obvias palabras clave en los principales buscadores o en el plataformas de *microblogging* basadas en la imagen (Tumblr, Flickr, Pinterest,…), además de en muchos negocios de pósters y reproducciones artísticas. A tal efecto, también resulta particularmente importante la colección de David Levine.

3. La aviación civil en Japón comenzó cuando en 1922 tres pequeñas compañías privadas empezaron a realizar vuelos nacionales, aunque ya en 1928 el gobierno asumió el futuro de la aviación en el país creando la Japan Air Transport Corporation (JAT), que absorbió las tres compañías previas y comenzó a ofrecer vuelos regulares. El primer aeropuerto japonés, el Haneda de Tokio, fue construido en 1931. Durante la invasión de Manchuria y la Segunda Guerra Sino-Japonesa, muchos de los aviones de la compañía serían requeridos para usos militares, aunque tan pronto como en 1932 se crearon las Manchurian Airlines, generalizándose los vuelos al continente asiático. A finales de 1938, el monopolio se concedió una compañía privada parcialmente adquirida por el Gobierno, la Compañía Aérea Imperial de Japón (*Dai Nippon Kōkū Kaisha*), también conocida como Greater Japan Airlines.

4. Destacan especialmente los relatos españoles y portugueses producidos durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. En el siguiente periodo, el Edo, fue prohibida la entrada de los extranjeros en Japón, con la excepción de holandeses y chinos, que podían comerciar con el puerto de la isla de Dejima.

5. Las llamadas Cinco Rutas del Periodo Edo fueron una serie de caminos, con sus correspondientes estaciones de parada y descanso, aprobado por el gobierno central para el viaje interno durante este periodo. Estas cinco rutas principales (existían otras menores), conectaban la capital, Edo, con otros lugares importantes de la geografía japonesa. Las más importantes, el Tokaido y el Nakasendo, conectaban Edo con Kioto, respectivamente, por la línea de costa y por el interior, y ambas fueron el objeto de importantes series de grabado de Hirosigue.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

A partir del periodo Meiji se abrieron las fronteras a extranjeros y japoneses (al menos de una manera moderada), lo que facilitó la visita, mientras que las restricciones al turismo interior disminuyeron enormemente para los nipones, que dejaron de necesitar pasaporte para sus desplazamientos nacionales en 1870. La apertura a los extranjeros fue algo más gradual: por ejemplo, aunque a partir de 1870 se permitió a los extranjeros visitar Nikko; éstos debían moverse por el país contando con pasaportes autorizados, que en teoría solo se concedían por razones de negocios, salud o investigación. Por otro lado, la reforma Meiji supuso también la llegada de toda una serie de medios técnicos y logísticos estrechamente ligados al mundo del turismo. En primer lugar, vendría la progresiva implantación del ferrocarril, muy rápida en Japón gracias tanto al esfuerzo estatal como al de numerosas compañías privadas, que unió las principales ciudades en fechas bastante tempranas.[6] En los lugares donde el tren no llegaba eran algo más tradicionales (se utilizaba, aún, el transporte en cesta o palanquín), mientras que para el desplazamiento por las ciudades se utilizaban medios como el tranvía o el *rickshaw*.

Aunque el ferrocarril permitía el rápido desplazamiento entre los principales destinos turísticos, los turistas extranjeros llegaban al país a través de una serie de importantes puertos, entre los que destacaron Yokohama y Kobe, donde ya en 1870 recalaban las principales compañías de vapores del mundo; en 1875 se estableció entre Yokohama y Shanghái la primera línea regular de pasajeros de Japón. La Nippon Yusen Kabishiki Kaisha (Compañía Postal Japonesa), fundada en 1885, controlaría en los años venideros no solo buena parte del comercio mundial, sino la mayor parte del flujo turístico del país, conectando las principales ciudades (tanto del archipiélago japonés como de sus eventuales dominios en el resto de Asia) y realizando también viajes alrededor del mundo. Será precisamente la N.Y.K., una de las primeras creadoras de importantes imágenes publicitarias, entre las que destacan una serie de carteles de carácter eminentemente descriptivo y naturalista (aunque algunas adelantan ya algunos elementos de la estética del *shin-hanga*),[7] a la manera del poster inglés de la época (J. Barnicoat; 2000:150), protagonizados por mujeres en kimono y *hishashigami*, el peinado más popular de aquel tiempo, a bordo del barco, habitualmente dejando ver un paisaje costero; en otras ocasiones, aparecen acompañadas por hombres (vestidos a la manera occidental) y/o niños, o bien en el interior de los camarotes.

Una vez en el país, aunque es bien conocido cómo artistas y literatos admiraban muchas de las costumbres y educación de los japoneses, llegaba una de las partes que más desagradable resultaba a los occidentales: el alojamiento. La construcción de hoteles a la occidental fue bastante tardía en Japón, especialmente si tenemos en cuenta

6. La primera línea, entre la estación de Shimbashi en Tokio con Yokohama, se inauguró en 1872 y, en 1889, se completaría la línea principal del antiguo Tokaido; además, durante la década de los 1880, el ferrocarril llegaría también a las principales islas japonesas: Hokkaido (1882), Shikoku (1888) y Kyushu (1889).

7. El *shin-hanga* fue un movimiento artístico japonés, sucedido durante la primera década del siglo XX, que actualizó el mundo de la estampa tradicional con algunos elementos plásticos aprendidos del arte occidental aunque, a diferencia del *sôsaku-hanga*, mantuvo el sistema tradicional de colaboración del *ukiyo-e*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

el rápido proceso industrial en otros campos, incluso en el de la arquitectura funcional y de carácter estatal. Los primeros turistas y viajeros hubieron de alojarse en posadas tradicionales, habitualmente con gran disgusto, especialmente en el tema culinario, que no era ni mucho menos considerado uno de los grandes atractivos del Japón. El primer hotel construido a la occidental fue, en 1878, el Fujiya de Hakone, al que pronto seguirían muchos más; para 1930 se citaban ya treinta hoteles occidentales en Japón, aunque la atención internacional pronto se centraría ante el Hotel Imperial de Tokio, construido en 1890 por el arquitecto Yazuru Watanane y considerado como de uno de los más lujosos del continente asiático. Destacó siempre por su afán de modernidad, siendo especialmente celebrada la construcción de uno de sus pabellones por el eminente arquitecto Frank Lloyd Wright, desgraciadamente desparecido tras el Gran Terremoto de Kanto de 1923, que borró del mapa a muchas de estas primeras edificaciones.

Quizás el último elemento necesario para la fundación del turismo como industria nacional era la fundación de la Kihin-Kai (traducida a menudo como "Sociedad de Bienvenida"), acaecida en 1893, un órgano privado de pertenencia no obligada que centralizaba e institucionalizaba algunas de las prácticas turísticas más habituales. Financiado con fondos de empresas afines a sus causas, sus principales funciones resultaban modernizar y mejorar la infraestructura turística japonesa, tanto mejorando los principales sistemas de transporte como ayudando a los dueños de establecimientos tradicionales a modernizarlos al gusto occidental, además de unificar la información turística disponible, editando mapas y guías de los sitios visitables (en inglés y japonés), y formando a mejores guías e intérpretes. Aunque la Sociedad fracasará en pocos años por falta de fondos, es este espíritu unificador y modernizador el que impregnará la parafernalia turística del periodo del que nos ocupamos.

2. La imagen turística de Japón durante el periodo de entreguerras

Aunque hemos decidido centrarnos en el llamado periodo de entreguerras, la Primera Guerra Mundial no resultaría en una cesura trágica en la Historia de Japón, siendo su transición entre los viejos y nuevos modelos mucho más gradual. Una fecha de inicio más indicada podría ser la de 1907, año de sustanciales cambios para su Historia del turismo, en el que se nacionalizan y unifican las líneas ferroviarias japonesas, y en el que se aprueba la Ley del Desarrollo de Hoteles, a partir de la cual la Compañía Ferroviaria Nacional construye una red de hoteles públicos a lo largo de todo de las líneas ferroviarias de todo el país. Es por ello que ubicamos nuestro estudio, de una manera más general, dentro del periodo que últimamente ha venido a ser denominado como "Gran Taisho" (1900-1930, que algunos autores retrasan hasta 1940).[8]

8. Sharon Minichiello utilizó por primera vez este término, que con el tiempo ha ido ganando aceptación, como el periodo en el cual se anticiparon y prolongaron muchas de las características del corto reinado del emperador Taisho (1912-1926); otros autores prolongan el periodo hasta la Segunda Guerra Mundial, aunque todos admiten que la situación política fue sustancialmente diferente a partir de 1932 (S. Minichiello; 1998).

No podemos detenernos a mencionar siquiera algunos de los grandes hitos de este complejo e importante periodo, pero debemos recordar cómo en el ámbito cultural se observó una paradójica dialéctica entre los fervientes partidarios de la modernización a la occidental, tanto lingüística como temática, y el surgimiento de corrientes que favorecían un lenguaje nacional (desde las propuestas propagandísticas del Japón militarizante al carácter popular del movimiento *mingei*); el caso de las imágenes que aquí contemplamos ocupa un complejo punto medio.[9] El arte producido dentro de la cultura de consumo de este periodo ha sido estudiado de manera monográfica especialmente a partir de la realización de grandes exposiciones, que se han centrado precisamente en la imagen moderna que se emitió de Japón.[10] El caso de la cartelística y demás parafernalia turística es sensiblemente diferente, ya que la tónica general, especialmente de cara al público extranjero, fue la reiteración de una serie de estilemas culturales entendidos a menudo como emblemas o símbolos culturales del viejo Japón, que resultaban tan rápidamente identificables como poderosamente atractivos y evocadores tanto para el turista extranjero como para el viajero nipón.

Aunque los símbolos fueron especialmente consistentes a lo largo de las décadas, como tendremos ocasión de comprobar, lo que sí variaron sensiblemente fueron los diferentes lenguajes gráficos utilizados, que se movieron desde la tradicional referencia al *ukiyo-e* al moderno *shin-hanga* y al globalizante art déco,[11] pasando por toda una serie de soluciones intermedias de raigambre más o menos modernista.[12] El art déco tuvo una fuerte implantación en el mundo japonés de la alta cultura, así como en el universo publicitario y comercial y, a diferencia del practicado en muchos otros países asiáticos, no fue el resultado de un proceso o un sentimiento colonial sino de una voluntad de modernización y asimilación pro-occidental que igualmente afectó a muchos otros ámbitos de la vida cotidiana (J. Miller; 2007). En cuanto a la autoría de las piezas, tal y como fue habitual en el arte comercial, la mayoría de imágenes y objetos aparecen sin firmar.

Podríamos dividir, esencialmente, el contenido funcional semiótico de estos materiales en tres bloques: aquéllos que nos promocionan los medios por los cuales llegar y desplazarse en Japón, aquéllos que nos indican qué actividades realizaremos en ellos,

9. El carácter general de estas imágenes se encuentra en un cómodo y complejo punto intermedio entre las tres funciones principales del cartel que ya señalase Enel: es en parte una imagen comercial (pues nos vende la idea del viaje a Japón), es en parte propaganda (pues nos habla únicamente de sus bondades) y es, por supuesto, una imagen cultural (pues nos informa de un hecho cultural y estético).

10. De obligada referencia es el catálogo de la exposición *Taisho Chic: modernity, nostalgia and deco*, que con este adecuado subtítulo estudiaba buena parte de la cultura visual producida durante este periodo (J. Brown, H. Kendall, S. Minichiello; 2001).

11. Debemos advertir al lector que empleamos el término "art déco" de la tradicional manera anacrónica, y que lo hacemos en un sentido no exclusivista, entendido por la autora como una democratización de la vanguardia aplicada de la más diversa índole, de influencia y resultados a menudo contradictorios, vigente especial aunque no exclusivamente entre 1920 y 1940. Para un análisis más detallado, aunque tampoco extensivo, véase (A. Duncan; 1994).

12. Debemos advertir al lector que utilizamos el término "modernista" como traducción del inglés "modernism", referido en general al arte de vanguardia, y no como el habitual término español "modernista", con el que se hace referencia habitualmente al Art Nouveau.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

aludiendo a lugares concretos, y aquéllos que nos introducen de manera evocadora los estilemas culturales sobre Japón previamente mencionados.

Dentro del primer grupo, destacarán con fuerza sobre los demás las referencias al transporte marítimo, entroncando así con la potente iconografía maquinista habitual en el art déco europeo, especialmente en el francés. Destaca sobre la ocasional iconografía de compañías extranjeras (R. Hollis; 2000:86), casi siempre aludiendo a elementos previsibles (que, por otra parte, también aparecen en compañías japonesas como la O.S.K. Line), la realizada por la japonesa N.Y.K., que vertió al mercado profusa información y *merchandising* de sus numerosos servicios. Además de los oportunos pósteres y folletos informativos, son también muy coleccionados sus calendarios, etiquetas para el equipaje y postales promocionales, que nos hablan del lujo de sus enormes vapores en toda una profusa variedad de lenguajes artísticos: desde los más tradicionales, como se aprecia en el caso de las postales, hasta los más vanguardistas, caso de las atrevidas colaboraciones de Munetsugu Satomi,[13] en un lenguaje muy cercano al del francés Cassandre, eliminando lo superfluo y basando su diseño en la forma (geométrica) y el color (plano). Satomi, de gran prestigio tanto en Japón como en Francia, realizó algunos de los más innovadores elementos publicitarios para la N.Y.K., entre los que destacan una serie de carteles con imágenes de los vapores y un calendario donde aparecen unas esquemáticas y casi infantiles figuras humanas.

Igualmente potentes serán las referencias al tren, ejemplificadas especialmente en torno a la promoción de la Red Nacional de Ferrocarriles. La imagen de la locomotora, aunque igualmente impactante, no aparece con tanta frecuencia, posiblemente por su violenta oposición a la apacible naturaleza a menudo representada. A tal efecto, debemos detenernos en el comentario de dos autores sumamente opuestos en la realización de sus campañas. Al primero, Munetsugu Satomi, lo hemos mencionado en líneas anteriores, y lo encontramos en esta ocasión como autor de un célebre y coleccionado póster de 1937,[14] realizado para la Red Nacional de Ferrocarriles. Satomi, impactado por un cartel de Cassandre para el Nord Express, pudo en esta ocasión aplicar al habitual recurso maquinista de la modernidad su mejor geometrismo. En el cartel, la visión atropellada, producida por la dinámica velocidad del tren, del difuso cerezo y el poste con la bandera de Japón son la única referencia a un paisaje nacional, modernizando

13. Munetsugu Satomi (1904-1995), nacido en Osaka, fue pintor, cartelista y artista comercial. A los diecisiete años marchó a París como muchos otros pintores japoneses, estudiando primero en la Academie Julian, siendo más tarde el único artista japonés en conseguir entrar en la Academia de Bellas Artes. Amigo y vecino de Tsuguharu Foujita, algunas fuentes le sitúan trabajando junto a Cassandre (por cuyo estilo se ve notablemente influido), recibirá numerosos premios y distinciones, decantándose por el arte comercial a partir de 1927. Volverá brevemente a Japón en 1936, donde realizará campañas para las perlas Mikimoto, la NYK, o para la Red Nacional de Ferrocarriles. En 1938, de vuelta en París, será nombrado secretario de la Asociación de Artistas Japoneses en París. Satomi pasará el periodo de la Segunda Guerra Mundial en Bangkok (donde también trabajará como profesor), volviendo a Francia en 1952, donde continuó trabajando como artista comercial.

14. Diferentes impresiones de este póster son habitualmente vendidas y subastadas en importantes casas de subastas; como ejemplo de la imagen y la ficha catalográfica pueden visitarse los registros de los ejemplares conservados en el Victoria & Albert Museum de Londres o en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

acaso una imagen transnacionalizada del viaje y la velocidad ya instaurada desde la obra de Turner. Por el contrario, el holandés P. Irwin Brown,[15] reconocido autor de *shin-hanga* que produjo dos carteles para el gobierno japonés, empleó una plástica mucho más realista y tradicional, tanto en el lenguaje como en la carga icónica de las imágenes: uno de ellos representa el templo de Itsukushima en Miyajima, destino inevitable del turista Meiji, aderezada con la imagen del ciervo (evocando el tradicional amor por la naturaleza del pueblo japonés), mientras que en el otro se decanta por una escena nocturna compuesta por un *torii* y un farol de piedra delante de una granja tradicional. Es en esta línea en la que debemos situar la mayoría de imágenes, que aunque abandonan algunos de los anquilosados dejes del *ukiyo-e* en favor de la más moderna línea clara, reiteran, como veremos, toda una serie de elementos temáticos.

Por último, no debemos menospreciar la aparición de la aviación comercial a principios de la década de los 30, que comenzará muy pronto a ocupar un fuerte lugar iconográfico. La *memorabilia* aérea de la Japan Air Transportation y de la Compañía Aérea Imperial Japonesa es, a menudo, menos estilizada que la de otros medios de transporte, seguramente porque necesitaba reafirmar su presencia y generar confianza ante el posible viajero. Por ello, es profusa en información objetiva, bien en forma de fotografías que reproducen el interior y exterior de los aviones, bien en forma de texto indicando las principales oficinas de las compañías y sus direcciones o bien con mapas que indicaban las principales rutas áreas de vuelos domésticos y continentales.[16] La estilización gráfica de estos pósters y folletos es, por tanto, muy escasa, y se limita prácticamente al silueteado de aviones sobre formas geométricas circulares, evocadoras del sempiterno sol naciente, o más complejas, en recuerdo de flores de gran carga simbólica tradicional como el crisantemo.

Dentro del segundo bloque, el de los materiales que hacen referencia a actividades concretas dentro de la visita a Japón, encontramos un buen número de etiquetas y planos proporcionados tanto por la N.Y.K. como por los principales hoteles,[17] además de toda una serie de pósteres y guías de viaje, que, continuando con la esencia de la desaparecida Kihin-Kai, promocionaban una serie de lugares hoy considerados clásicos. Además de la obligada visita a Tokio, que presenta una iconografía poco específica entre la que únicamente sobresale el monte Fuji o algunos elementos modernos como el metro, son abundantes los materiales sobre otras ciudades de gran importancia cultural

15. Originario de Rotterdam, estudió pintura en Ámsterdam y muy pronto comenzó a viajar por Europa y África, financiándose gracias a su obra. En Londres se introdujo en el mundo del arte comercial, fundando junto a Rickman Ralph la firma Ralph and Brown, que realizó encargos para la National Radio Corporation y el London City Council. Durante la década de los 30 viajó por gran parte de Asia, destacando sus estancias en Java, China y Japón, en donde se estableció en 1934 y donde llevó a cabo una fructífera colaboración con el editor Watanabe

16. Por ejemplo, un folleto de la JAT de 1936 menciona las oficinas de Tokio, Toyama, Nigata, Nagoya, Osaka, Tottori, Matue, Tokusima, Koti, Jukuoka, Urusan, Keizyo, Heizyo, Singiyo, Dairen, Naha, Taihoki, Taityu, Takao, Giran y Karenko. El mismo folleto incluye un mapa con las rutas aéreas, en el que se señalan como aeropuertos ciudades de Japón, Corea, Taiwán y Manchuko.

17. Entre ellos, podemos destacar la parafernalia producida por el Hotel Imperial de Tokio, el Hotel Sanno de Tokio, el Hotel Miyako de Kioto, el Hotel Tent de Yokohama, el Hotel New Grand de Yokohama, el Hotel Nara de Nara, el Hotel Imperial de Kobe, o el Fuji New Grand Hotel del lago Yanamaka.

(Kioto) y comercial (Yokohama). Éstas tampoco presentan grandes novedades en su iconografía: mientras que Yokohama suele estar representada por su célebre puerto, lo habitual en la referencia a Kioto es un templo sintoísta precedido de una agradable fémina en hábito tradicional. Otras ciudades, como Osaka (su castillo), Kobe (su puerto y con su *daibutsu*), Nara (sus ciervos y sus bosques) o Nagoya[18] tampoco innovan en su representación gráfica. Posiblemente, uno de los destinos más solicitados y fácilmente reconocibles es Nikko, una de cuyas puertas, Yoyeimon, aparece constantemente representada en unos folletos que también nos hablan de las bondades de su parque natural; en este sentido, la importancia de Nikko conecta con la tradición del turismo de época Meiji, por lo que resulta particularmente sorprendente la casi total ausencia de dos de las mayores protagonistas del pintoresquismo turístico de época anterior: Kamakura (personificada en su monumental *daibutsu*)[19] y Mijayima (representada por su icónica y ya mencionada puerta en el agua). Igualmente, se promocionan otros destinos, como Izu, Kyushu y Shikoku, Okayama, Karuizawa o Matsusima, entre los que sobresalen con fuerza elementos naturales como el monte Fuji y lagos como el Towaka y Yanamaka. Sobra decir que en estos materiales convive el uso de los lenguajes artísticos más variados, en habitual y pacífica coexistencia con la fotografía.

El tercer bloque, que de alguna manera puede considerarse también como inclusivo de los otros dos, aquel que hace referencia a los llamados emblemas culturales de Japón, es del que más sencillo y, a la par, más complejo resulta su comentario. De una parte, la esquematización y reiteración del mensaje es tan esperada como deseable (J. Barnicoat; 2000:81), y no se trata en absoluto de una particularidad del caso japonés, aunque por sus diferencias culturales conscientemente exaltadas quizás represente un caso mucho más claro. La construcción del mundo iconográfico japonés de cara a una esfera pública y popular compartía parte de un proceso que muy bien se ocupó de definir Enel:

> *«El proyecto del cartel comercial consistía en desalojar la realidad gracias a procedimientos gráficos y retóricos, para sustituirla por una pseudo-realidad, profundamente impregnada de contenidos místicos y de fragmentos de ideología, que van a despertar en el receptor sentimientos oscuros y el deseo de suprimir la tensión provocada por la confrontación entre sus situación real y la situación propuesta»* (1974: 127).

A lo largo de pósteres, folletos, etiquetas y demás objetos publicitarios, aparece constantemente repetida toda una serie de elementos que se habían demostrado como sumamente eficientes a la hora de promocionar cultural y comercialmente Japón, especialmente en el mundo de la fotografía: geishas, pagodas y jardines[20] pueblan la parafernalia turística sobre Japón desde mediados del siglo XIX; sobra decir que muchos de

---

18. De nuestro estudio excluimos los materiales producidos para la promoción y celebración de la Exposición Pan-Pacífica de la Paz, realizada en Nagoya en 1937, que por su particular tipología requerirían de un examen aparte.

19. El Gran Buda de Kamakura fue precisamente uno de los iconos más mediáticos del recién abierto Japón. Para más información, véase D. Almazán (2013:49-64).

20. "Geishas, pagodas y jardines" es precisamente el nombre de un texto de D Almazán que analiza este fenómeno concretándolo con en el caso de los álbumes fotográficos sobre Japón. Para más información, véase D. Almazán (2011:643-658).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

estos elementos eran fruto de una autoconsciente puesta en escena de raigambre costumbrista-nostálgica y marcadamente comercial que tuvo especial vigencia durante época Meiji, aunque también se utilizaban elementos clásicos de la plástica japonesa como el monte Fuji, el Sol Naciente o ciertas referencias florales (especialmente, crisantemos y flores de cerezo). Durante la época que nos concierne, a los tradicionales samuráis y elementos ya mencionados se unirán también abanicos, katanas, sombrillas, farolillos de papel, grullas, niños y barcos (juncos), casi siempre en evocadores paisajes. El aspecto de tipificación y simplificación es lógicamente uno de los más denostados aunque, como ya señaló Boorstin, suele obedecer claramente a un caso de oferta-demanda.[21]

3. Epílogo y conclusiones

No podemos concluir nuestro estudio sino mencionando esa gran cesura que constituyó para el turismo japonés, por motivos más que obvios, la Segunda Guerra Mundial. Dicha cesura fue radical aunque no demasiado prolongada en el tiempo, pues ya durante la ocupación americana, todavía en 1947, se levantó parcialmente la prohibición de la visita turística, y se permitió entrar en el país a hombres de negocios y a algunos turistas extranjeros; ese mismo año comenzarían los vuelos internacionales a Tokio de mano de compañías como las Northwest Airlines y las Pan American Airlines. Japan Airlines comenzaría sus primeros vuelos internacionales en 1954, dos años más tarde de que, con el fin de la ocupación, se permitiese a los japoneses viajar (una única vez) al extranjero. Las barreras definitivas desparecerían en 1964 cuando, coincidiendo oportunamente con la celebración de los Juegos Olímpicos de Tokio, se levantaría el límite numérico de viajes realizables, siendo ambos hechos los impulsores definitivos de un nuevo turismo para un nuevo Japón, envidiado en el mundo entero por su rápida recuperación y por su potencial industrial y tecnológico.

Pero, ¿se trataba, turísticamente hablando, de un nuevo Japón? Los carteles emitidos por el gobierno japonés modernizaban hasta cierto punto los lenguajes utilizados, pero reiteraban los motivos de pagodas y kimonos. Por otra parte, los carteles de las muy diversas aerolíneas que realizaban vuelos a Japón, extranjeras o nacionales,[22] modernizaban y adaptaban con mayor presteza y claridad su lenguaje gráfico, si bien continuaron, por lo general, repitiendo en el ámbito iconográfico el repertorio simbólico de Japón tradicional (utilizando, incluso, la imagen fotográfica de grabados *ukiyo-e*),

21. «*El turista busca la caricatura: las agencias de viaje locales y los ministerios de turismo extranjeros están prestos a obligarle ello. Al turista rara vez le gusta el auténtico producto (que para él es a menudo inteligible) de la cultura extranjera; prefiere sus propias expectativas provincianas. (…) El turista americano en Japón busca menos lo que es japonés que lo que es ajaponesado. Quiere creer que las geishas son solo pintorescas prostitutas orientales (…) El Noh o el Kabuki o el Bunraku (…) le aburren, pero puede entender el show femenino Takarazuka, una extravagancia musical ajaponesada del modelo Ziegfielf-Billy Rose*» (D. Boorstin; 2012).

22. Para el siguiente análisis hemos tenido en cuenta carteles emitidos por compañías como Pan American Airlines, Northwest Airlines, Air France, Swiss Air, B.O.A.C, K.L.M. Royal Dutch Airlines, Scandinavian Airlines, Air India y Quantas Airlines, además de la evidente Japan Airlines.

ampliado ocasionalmente con más imágenes de niños, cometas, actores del teatro kabuki o luchadores de sumo que, junto a las *geishas, pagodas, jardines* y los perpetuos monte Fuji y Sol Naciente configuran los elementos más conocidos de ese Japón que en Occidente quisimos y todavía queremos conocer.

Biblioteca

ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David:

(2011). "Geishas, pagodas y jardines: los álbumes de estampas y albúminas como souvenirs para los viajeros en Japón del siglo XIX". En: *El arte y el viaje*. Madrid. CSIC, pp. 643-658.

(2013). "La construcción visual de Japón desde Occidente: el Gran Buda de Kamakura como monumento turístico". En: Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa, 49-64. Berna. Peter Lang Publishing Group, pp. 49-64.

BARNICOAT, John (2000), *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili.

BOORSTIN, Daniel J. (2012), *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Nueva York, Random House LLC.

CABREJAS ALMENA, M. Carmen (2009), "Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado Occidental", ANALES DE HISTORIA DEL ARTE, nº 19, pp. 257-270.

DUNCAN, Alastair (1994), *El art déco*. Barcelona, Ediciones Destino.

ENEL, François. (1974), *El cartel. Lenguaje funciones retórica*. Valencia, Fernando Torres Editor.

LEVINE, David. *Graphic Design from the 1920s and 1930s in Travel Ephemera*. www.travelbrochuregraphics.com [18/03/2014].

MARCH, Roger (2007), "How Japan Solicited the West: The First Hundred Years of Modern Japanese Tourism" CAUTHE 2007: Tourism-Past Achievements, Future Challenges, recurso online: http://www.inboundtourism.com.au/pdf/western-travel-in-japan-1868-1964.pdf [consultado el 18 de marzo de 2014].

MILLER, Judith (2007), *Art Deco*. Londres, Dorling Kindersley Ltd.

MINICHIELLO, Sharon (1998), *Japan's Competing Modernities: Issues in Culture and Democracy, 1900-1930*. Honolulu, University of Hawaii Press.

TAKAHASHI, Rita. "Consumption Culture in the Taisho Japan (1912-1926)". www.japanese-edu.org.hk/sympo/upload/manuscript/20121018090057.pdf. [11/03/2014].

WEISENFELD, Gennifer (2000). "Japanese Modernism and Consumerism. Forging the New Artistic Field of <<Shôgyo Bijutsu>> (Commercial Art)". En: *Being Modern in Japan. Culture and Society from the 1910s to the 1930s*. Honolulu, University of Hawaii Press, pp. 75-98.

Hanga gallery. www.hanga.com/ [18/03/2014].

Century of flight. www.century-of-flight.net/new%20site/commercial/Japanese%20civil%20aviation.htm [18/03/ 2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

「チーズ！」
La mirada japonesa a través de la fotografía turística*

Anjhara Gómez Aragón
Universidad de Sevilla

Palabras clave: fotografía, turismo, mirada turística.

Resumen: Una de las prácticas "obligatorias" de todo turista que se precie es la toma de fotografías del destino visitado. Pero, aunque resulta una actividad muy generalizada, debemos tener en cuenta que está mediada por la variable étnica, estando muy matizada por la mirada turística de cada colectivo. En el presente artículo tratamos específicamente de las prácticas fotográficas del colectivo turístico japonés, y de cómo éstas son un factor muy interesante en la recreación de la imagen del destino turístico por parte del visitante.

Concretamente, algunas características propias del viaje turístico japonés organizado en grupo (la velocidad, el poco tiempo dedicado a la contemplación de cada referente, la no posibilidad de separarse del grupo,...) revierten en una tipología fotográfica muy concreta. Pero no debemos olvidar que la idiosincrasia del pueblo japonés en lo que a las prácticas turísticas se refiere también teñirá de determinados matices el acto fotográfico que se desenvuelve durante el viaje.

Keywords: photography, tourism, tourist gaze.

Abstract: No self-respecting tourist would ever travel without taking photographs of the destination. Although this is a widespread activity, we must consider that it is influenced by the ethnic variable and by the tourist gaze of each social group. This paper is about what the photograph practices of Japanese tourists are and how these practices are a very interesting factor in the recreation of an image of the tourist destination.

Some of the features of Japaneses tours (speed, time shortage, the lack of an opportunity to leave the group,…) involve a specific typology of photograph. We could not forget that the peculiarities of Japanese in tourism practices have an influence on the kind of photographs they take during the journey.

1. Introducción

En la era de la globalización que vivimos, el turismo se ha convertido en una actividad de primer orden en lo que refiere a muchos aspectos: indicador de prestigio social y económico, ocio indispensable en la agenda personal/familiar,... pero también se ha llegado a entender (y así se justifica) como una manera lícita de relacionarnos y conocer otras culturas. Esta afirmación, que genera numerosas controversias en las que ahora no vamos a detenernos, no debe esconder el hecho de que el turismo conforma, sin lugar

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación de Excelencia: "*La gestión pública del Patrimonio Etnológico*" (HUM-7377), financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

a dudas, una manera particular de relacionarnos con *el mundo* o, según la terminología propuesta por V. Smith (1989), una determinada relación entre *anfitriones* e *invitados*.

En esta relación particular encontramos que una de las prácticas más generalizadas es la toma de fotografías del destino visitado. La fotografía turística, que hoy día puede conformar en sí misma una tipología fotográfica, se ha convertido en una actividad "obligatoria" de todo turista que se precie. El acto de registrar las imágenes que configuran las expectativas previas al viaje está revestido de un cierto sentido reverencial (J. Hernández; 2008:105). La cámara supone un elemento mediador entre turista y destino (entre *invitado* y *anfitrión*, en su caso) y su uso está naturalizado en el contexto turístico[1]. La pregunta es: ¿la fotografía turística es homogénea? ¿responde siempre a unos mismos criterios? Cabe pensar que, aunque la finalidad general sí responde a un objetivo universal (plasmar la realidad visitada), nos encontraremos con maneras diferentes de poner en juego la relación entre turista y destino a través de la fotografía.

En el presente trabajo presentamos una aproximación al estudio de las prácticas específicas del turista de origen japonés en lo que refiere a la toma fotográfica. Esta investigación se inserta dentro de un proyecto más amplio en el que se ha estudiado el turismo desde la variable étnica, aplicando una metodología basada en el trabajo de campo y el contacto directo con el colectivo turístico japonés, a través de técnicas como la observación-participante (acompañando a los grupos de turistas por diferentes ciudades) y el análisis de las fotografías realizadas *in situ* por los propios turistas[2].

2. La variable étnica en el turismo japonés

Cada colectivo ha construido el turismo, y todo el universo que lo rodea, de una manera particular en función de su forma específica de concebir el mundo. Esto es, a grandes rasgos, lo que denominamos la variable étnica del turismo[3]. Tanto las motivaciones que hacen que un individuo o grupo decida viajar, como la forma en que el viaje se concreta en una serie de prácticas específicas, dependen en gran medida de patrones culturales aprendidos y no sólo de aspectos como la edad, el nivel socioeconómico o los intereses individuales. Así, los aspectos e intereses del ámbito colectivo van a tener una importancia vital en las diferentes formas de concebir y poner en práctica la experiencia turística.

Partiendo de la consideración de la variable étnica, podemos señalar una serie de factores de primer orden en la configuración colectiva de la experiencia turística (A. Gómez; 2013:3-4). En primer lugar, y como ya hemos mencionado anteriormente, la manera en que cada colectivo construye su realidad social será determinante a la hora de posicionar una actividad (en este caso el turismo) en el plano social (P. Berger y

1. Debemos tener en cuenta, además, la entrada en escena de las tecnologías móviles y las redes sociales, que ofrecen la posibilidad de capturar y compartir imágenes instantáneamente.

2. La citada investigación se desarrolló fundamentalmente en Andalucía, pero también en otras ciudades españolas donde se constata un alto número de visitas por parte de turistas japoneses.

3. Sobre el estudio de la variable étnica en el turismo pueden consultarse los trabajos de Ch. Kim (1999), G. Hofstede (1987), T. Imanishi (2007), J. Hernández (2009) o A. Gómez (2013).

Th. Luckmann; 2006:34). En este sentido, la importancia atribuida a la experiencia turística tiene un significado simbólico variable en cada sociedad. Otro factor de gran relevancia, en tanto que el turismo implica en mayor o menor medida una relación con *el otro,* es la construcción de la alteridad cultural y el establecimiento de los límites culturales[4] (F. Barth; 1967), que va a ofrecer una forma característica de mirar (e incluso podríamos decir de "evaluar") al colectivo que se visita en contraposición a uno mismo o a *lo propio.* En los viajes internacionales de larga distancia, de forma más evidente que en el turismo nacional y en los viajes a países próximos, queda patente la importancia de la variable étnica debido, sobre todo, al enorme choque cultural que suponen. De base, podemos decir que cada colectivo crea una serie de *imágenes nacionales*[5] cuya finalidad es, por decirlo de manera simplificada, representarse a sí mismos y a los demás. En lo que refiere al ámbito turístico, las imágenes construidas sobre los destinos suelen estar basadas en *imágenes nacionales* muy interiorizadas e incluso en fuertes estereotipos generalizados (A. Gómez; 2011:60).

La forma de mirar, por cierto, también se encuentra estructurada por los contenidos preexistentes en nuestra cultura, constituyendo un aspecto de vital importancia para la construcción de la experiencia turística. La visualidad supone un canal de comunicación prioritario entre el turista y el destino[6], tanto es así que podemos hablar de una *mirada turística* (*tourist gaze*), cuyas características son su selectividad hacia determinados referentes, su simplismo y su sistematización en base a signos o iconos que resultan familiares o conocidos de forma previa (J. Urry; 2002:12-13). Por último, debemos considerar el nivel de adaptación de un colectivo a otro tipo de prácticas culturales, pues aunque la experiencia turística implica una relación con otras realidades diferentes a la propia, esto no implica que el turista quiera prescindir de ciertas comodidades o que pretenda asumir determinadas prácticas propias de la sociedad que visita[7].

La consideración de la variable étnica en el turismo, desde luego, facilita las actividades de *marketing* y promoción turística, estableciendo categorizaciones generales que, en última instancia, se relacionan con la conformación de *imágenes nacionales*. El conocimiento de las motivaciones y de las prácticas concretas de cada colectivo permite la configuración de paquetes muy sugestivos que optimizan la relación oferta/demanda. En este sentido, la importancia del turismo japonés a nivel internacional vie-

4. En el caso que nos ocupa, aunque China representó la alteridad cultural para Japón durante gran parte de la historia, en la actualidad el límite identitario se basa en la contraposición con *Occidente* (B. Guarné; 2005:151-156), dándose una transposición del límite cultural percibido que, por supuesto, afectará al plano turístico.

5. Las *imágenes nacionales* son un producto creado tanto desde las propias instituciones político-culturales dominantes como desde otros ámbitos colectivos para construir su propia identidad y "exportarla".

6. Esto no debe restar importancia a la preponderancia de otros sentidos en la experiencia turística evidenciables por experiencias cada vez más variopintas y atractivas para el turista; no obstante, sí es cierto que la visualidad impone el primer contacto entre turista y destino, incluso en la fase de preparación del viaje a través de la observación indirecta de los lugares que se van a visitar (a través de folletos, documentales, páginas web,...).

7. Esta cuestión, referida concretamente a la adaptabilidad de las prácticas culturales de los turistas japoneses, se encuentra desarrollada con más amplitud en A. Gómez (2013).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ne dada por el hecho de ser una potencia emisora, por lo que el *viaje-tipo*[8] se encuentra muy bien estudiado y perfilado, sobre todo por las empresas de los países receptores. No es esta ocasión para definir con detalle las características generales del viaje turístico japonés[9], pero esbozaremos algunas cuestiones significativas para el análisis que realizaremos en los próximos epígrafes.

a) El viaje se organiza mayoritariamente mediante *touroperadores*. El sentido grupal impera en la vida social japonesa, por lo que es lógico que el viaje en grupo resulte una forma deseable, aunque también existen motivos más funcionales para su elección: abaratamiento de los costes, aumento de la seguridad, comodidad en la gestión de servicios,... (A. Gómez; 2013:4).

b) La concepción de las vacaciones no está ligada a un descanso intenso en el período estival, sino a numerosos descansos de corta duración repartidos en toda la anualidad. Por este motivo, lo más demandado por los japoneses es el turismo cultural[10], donde se busca una diferencia altamente contrastable con la cultura propia, por lo que podríamos afirmar que el objetivo primordial de estos viajes es el *consumo de exotismo*.

c) Escaso número de días totales del viaje: considerando los días perdidos en el trayecto, la duración media de este tipo de viajes se encuentra entre 6 y 10 días.

d) Durante el viaje, es habitual que el turista japonés visite un alto número de ciudades, incluso más de una al día[11]. A su vez, esto provoca que en cada ciudad la atención se concentre en los hitos más emblemáticos, con muy poco tiempo para cada visita o contemplación.

e) Los itinerarios se encuentran muy bien prefijados, sin opción a cambios o alteraciones *sobre la marcha.* El paquete comprado debe cumplirse al detalle, así como las imágenes mostradas en el folleto deben ser contempladas *in situ*. La potente ley de protección al consumidor japonés ampara al turista que realice cualquier tipo de reclamación al respecto.

f) Los criterios de seguridad imponen una serie de prácticas específicas. Los altos índices de ataques y robos a turistas japoneses en España en las décadas pasadas determinaron unos discursos de advertencia muy fuertes, que han influido irremediablemente en la imagen construida sobre la realidad española, pero también sobre la manera en que el grupo debe ser manejado y controlado en los recorridos por ciudad.

8. Nos referiremos en todo caso a los viajes de larga distancia, y no al turismo doméstico o a países vecinos.

9. Véanse al respecto: G. de Ávila (2003); T. Imanishi (2007), C. Funck y M. Cooper (2013); A. Gómez (2013).

10. Una de las primeras categorizaciones del turismo en la que se diferencia el *turismo cultural* por su interés en el patrimonio histórico-artístico es la de V. Smith (1989:20-23), aunque hoy día se han elaborado otras clasificaciones más específicas, llegándose incluso a denominar "turismo" a otras actividades que impliquen la realización de un viaje (*turismo académico*, *turismo idiomático*,...).

11. Esta cuestión, que no desarrollaremos aquí, se relaciona con pautas consumistas propias de la cultura japonesa ("*mucho en poco*"), que podemos ver aplicada a prácticas socioculturales muy diversas. Un ejemplo sería la gastronomía basada en numerosos platos de pequeña cantidad, y que explica también el interés por las tapas españolas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Aunque las características enunciadas son propias del turismo japonés, otros países asiáticos que en los últimos años están entrando con fuerza en el mercado turístico global como emisores (China, Corea del Sur), están tendiendo a organizar la actividad turística según el modelo japonés, por cercanía funcional. No obstante, aunque la organización empresarial responde a criterios similares, el contenido cultural de las prácticas turísticas distan de la de sus vecinos nipones, así como también el tipo de relación establecida entre *anfitrión* e *invitado*.

3. Prácticas fotográficas del turista japonés

Se ha trabajado mucho en la caracterización del turismo japonés a nivel organizativo-empresarial por tratarse de un modelo muy diferente a la concepción *occidental*[12]; también son bien conocidas las demandas particulares de estos turistas, cuyo conocimiento permite ajustar las ofertas a un cliente con requerimientos muy específicos. Este acopio de conocimientos se basa principalmente en la rentabilidad que genera el turismo japonés para los países receptores; sin embargo, poco se ha estudiado sobre sus peculiaridades a nivel de imaginarios, simbolismos y recreaciones en lo que a prácticas turísticas se refiere desde las ramas interpretativas de las Ciencias Sociales, a pesar de que estas cuestiones permitirían una mayor comprensión mutua entre receptores y emisor o, si se prefiere, entre *anfitriones* e *invitados*. En este sentido, proponemos una aproximación a la fotografía turística japonesa, en tanto que práctica mediada culturalmente, en la cual analizamos la manera particular en la que el turista japonés se relaciona con el destino visitado a través de la cámara fotográfica.

Como ya hemos expuesto, hay una forma peculiar de construir la *mirada turística* dependiente, entre otras cuestiones, de la variable étnica. Para J. Urry (2002), a pesar de que la mirada turística se encuentra sistematizada y fuertemente dirigida por la empresa turística, hay que considerar que cada grupo, en cada período histórico, puede desarrollarla de una manera diferente en función de su experiencia social. También, plantea, sería necesario discernir entre la *mirada romántica* o individual y la *mirada colectiva* (2002:59). Desde luego, *lo que fotografiamos* está estrechamente relacionado con lo que capta nuestra atención, con *lo que miramos*. Es por esto, entre otras cuestiones, que no podemos poner en duda el hecho de que la toma fotográfica es otro de los aspectos mediados por la cuestión cultural.

A través de la fotografía nos relacionamos con el destino visitado y con su patrimonio cultural; determinados referentes captan la mirada y producen en el turista la *necesidad* de plasmar esa imagen, generalmente motivados por el deseo de recordar. La fotografía será un remanente físico que potenciará la memoria tras el viaje, servirá para mostrarla a los familiares y amigos, por lo que aquella relación establecida *in situ* a través de la captura fotográfica con el destino se mantendrá incluso mucho después de que haya finalizado la experiencia turística.

12. El trabajo de T. Imanishi (2007) es un referente en la aplicación de la variable étnica al modelo de organización empresarial turístico japonés.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Antes de que la fotografía estuviese al alcance de la mayoría de la población (cámaras digitales, móviles, *tablets*,...), el turista japonés se relacionaba con la toma de fotografías en nuestro imaginario social, lo cual es indicativo de una percepción de diferencia: *ellos* no realizan las fotografías como *nosotros*. Pero aun con todos los medios a nuestro alcance, esa asociación entre "japonés" y "cámara de fotos" sigue vigente en nuestra sociedad, quizás porque seguimos percibiendo prácticas que resultan ajenas a nuestra cotidianidad. Se establece así un primer punto de relación entre *anfitrión* e *invitado* a partir de la presencia de una cámara fotográfica. De forma anecdótica, propongo en el título la expresión「チーズ！」 para ejemplificar estas diferencias basadas en la variable étnica que podemos observar durante el proceso de toma fotográfica, tanto a nivel conductual como mental[13].

3.1. Características del viaje y toma fotográfica

Las peculiaridades del viaje turístico japonés organizado en grupo revierten en una tipología fotográfica muy concreta. Es decir, la variable étnica en lo que refiere a la organización del viaje turístico influye en la forma en que los turistas japoneses realizan las capturas fotográficas en el destino visitado. Nos centraremos en dos grandes aspectos: la imagen mediática prefijada y los criterios de seguridad.

En general, la publicidad turística es un potente mediador en la construcción de imágenes (e imaginarios) sobre los destinos a visitar. Debemos sumar, en el caso japonés, el hecho de que el itinerario comprado (visualizado en un folleto turístico ilustrado con profusión de imágenes del destino) debe cumplirse absolutamente sin opción a cambios por el alto riesgo de reclamaciones. Por este motivo, el turista japonés más que ningún otro debe ver *in situ* todo aquello que se le ha adelantado en la publicidad, lo que supone que la imagen prefijada por la publicidad será mucho más potente que en otros colectivos, prácticamente idéntica (sin cambios ni adiciones) a la imagen percibida *in situ*. Por ello, las fotografías que se tomarán durante estos itinerarios firmemente cerrados corresponderán, en gran medida, a los mismos referentes visualizados en la publicidad. Si, además, consideramos que estas fotografías serán un recuerdo del viaje, tendremos como resultado que la imagen previa, la imagen *in situ* y la imagen *a posteriori* serán casi idénticas (figura 1).

Consideremos, además, que el turista japonés se mueve en el seno de un grupo, y que debe cumplir ciertos criterios de seguridad como, por ejemplo, no separarse nunca ni ir por su cuenta[14]. Algunos turistas entrevistados refieren que, por seguridad, los guías advierten que nunca dejen su cámara a un habitante local para que les saquen una fotografía.

A lo largo de los itinerarios, los guías suelen dejar algunos minutos en sitios explicitados como importantes para *"permitir"* que los turistas realicen fotografías. En esta

13. Si se realiza una fotografía a un grupo de españoles, los fotografiados dirán "¡patata!" en el momento de la toma; si el grupo fuera japonés, será el fotógrafo el que dirá 「チーズ！」*(queso)* al realizar la captura.

14. En entrevista con diferentes guías, nos exponen que se advierte a los turistas que, si se retrasan para, por ejemplo, sacar una fotografía, ya no estará bajo la responsabilidad del grupo si tuviese algún problema. El tiempo libre es escaso y se ofrece en unos perímetros muy reducidos.





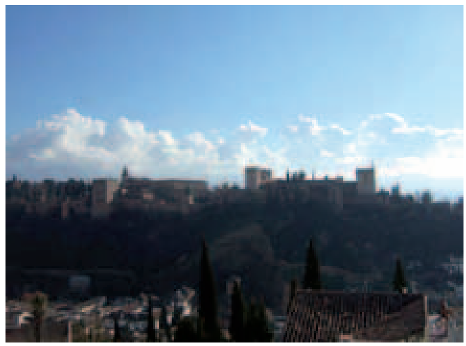


Figura 1: Superior, imagen previa (publicidad turística; fuente: *España. Portugal. Febrero a septiembre 2009.* Hankyu, pp. 9-10); Izquierda, imagen in situ (fotografía propia); Derecha, imagen a posteriori (fotografía cedida por M. Hiraiwa).

"permisión" está implícito un cierto discurso de *obligatoriedad* y una potente dirección de la mirada, resaltándose una oportunidad fotográfica que no debe ser pasada por alto (A. Gómez; 2014:46-48). El discurso de los guías suele incluir comentarios como *"éste es el mejor sitio para fotografiar la Giralda"*. Así, un acto que por lo general es personal y subjetivo se encuentra fuertemente mediatizado y convertido en colectivo y *objetivo*[15]. Definiremos estas zonas del itinerario como *lugares foto:* puntos concretos de las diferentes ciudades prefijados de antemano, donde los grupos de turistas japoneses son detenidos por sus guías y desde donde se obtienen instantáneas de los referentes patrimoniales (generalmente monumentos) muy similares a las que ofrece la publicidad y las guías turísticas.

Es muy importante tener en cuenta que las estrategias de control y manejo de grupos resultan clave para la definición de los *lugares foto*. No sólo se pretende una coincidencia de la imagen publicitaria con la realidad visitada sino que, en gran me-

15. Con "*objetivo*" hacemos referencia al hecho de que *"el mejor sitio para sacar la fotografía"* está definido por la industria turística, viene dado y no es elegido por los turistas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

dida, los sitios prefijados para la toma fotográfica responden a criterios de seguridad y de movilidad grupal en los espacios públicos. El grupo es detenido para este acto en un punto concreto y planificado de antemano, mientras que en otros lugares del itinerario la detención puede resultar imposible. Podemos encontrar estos *lugares fotos* en puntos pertenecientes a los itinerarios prefijados en los que, además de obtener una buena imagen de un determinado referente patrimonial, la detención del grupo no implica riesgos para la seguridad vial, colapso de la vía pública o interferencias con actividades locales (figura 2).



Figura 2: Grupo de turistas japoneses realizando tomas de la Catedral y la Giralda de Sevilla desde uno de los lugares establecidos para ello (fotografía propia; marzo 2011).

3.2. Actitud ante el acto fotográfico

Podríamos pensar que el turista japonés se ve abocado a la realización de fotografías según las imposiciones del tipo de viaje elegido. Aunque es cierto que la organización del viaje implica unos criterios específicos al acto fotográfico, no debemos perder de vista que no todo depende de una serie de factores externos, sino que la propia idiosincrasia del pueblo japonés imprime unas determinadas actitudes que se traducen en prácticas concretas, tiñendo de matices el acto fotográfico que se desenvuelve durante el viaje.

Si para cualquier turista la fotografía es un elemento de recuerdo y tiene la misión de captar y plasmar aquello que se percibe como diferente y/o sorpresivo, en el caso japonés esto es aún más evidente. Algunos turistas entrevistados aseguran que su afán por fotografiar todo lo que les impresiona se debe al deseo de poder recordarlo en el futuro. Aunque en principio esto sería la pauta general, los japoneses *abusan* de la toma de imágenes incluso en situaciones en las que turistas de otras nacionalidades ni se plantearían sacar la cámara. Un ejemplo característico es el de las fotografías de comidas (figura 3): hay que partir de la importancia visual que la comida posee en Japón: *«se ha dicho que la cocina japonesa no se come, sino que se mira»* (J. Tanizaki; 2007:38), siendo la pre-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

sentación de los platos un aspecto de gran importancia. Esta preponderancia de lo visual es la que convierte a la comida en un objetivo fotográfico, sumándole además el hecho de que la gastronomía de los diferentes destinos turísticos (no sólo el contenido, sino la forma de presentarlos) resulta no menos que exótica o incluso extravagante.

Realizando un análisis del compendio de fotografías realizadas por diferentes turistas japoneses, una de las cuestiones que más pueden llamar nuestra atención es la escasa aparición de los actores sociales en la imagen[16]. La fotografía turística, en términos generales, ha sido entendida como la constatación de *haber estado*; el turista se fotografía a sí mismo en el destino, ante un hito emblemático que no deje lugar a dudas de su visita. Sin embargo, en el caso del turista japonés, este tipo de fotografías es minoritaria, a veces incluso inexistente, por lo que la constatación se basa en la autoría de la foto, en el *haber visto.*



Figura 3: Dos chicas japonesas fotografían la comida que les han servido en un restaurante español (fotografía propia; marzo 2009).

Esta práctica no se justifica por el simple placer estético de fotografiar referentes patrimoniales aislados; existen otras razones basadas en las pautas de comportamiento y en los esquemas de pensamiento propios de la sociedad japonesa. Los turistas japoneses admiten que *"no es que no queramos, es que a veces no podemos hacerlo*"[17]. El *no poder* se justifica mediante normas de educación y cortesía; para que el turista aparezca en la foto, debe pedirle a otra persona que realice la toma y, probablemente, esa persona querría ser fotografiada posteriormente, lo que implicaría una importante pérdida de tiempo para el grupo (que de por sí lleva un itinerario bastante ajustado). Por otro lado, esta solicitud de *ser fotografiado* no supondría inconveniente siempre y cuando se viajara con un conocido o familiar, pero si el viaje se realiza con un grupo de desconocidos implicaría molestar a los compañeros del grupo que, según las pautas de cortesía, no podrían negarse. Para evitar inconvenientes al grupo o molestar a los compañeros de viaje, el japonés rehúsa aparecer en las fotografías.

16. Este tipo de fotografías aparece mayoritariamente en todos los casos analizados, con independencia de la edad, el género o la clase social a la que pertenezca el turista.

17. En entrevista a A.Y. (febrero 2014).

4. Conclusiones

Según hemos analizado, la variable étnica no sólo es influyente en lo que refiere a los aspectos cognitivos y conductuales de la organización turística, sino que también impregna otra serie de prácticas que, lejos de ser exclusivas del ámbito turístico, poseen cierta especificidad dentro de él. El acto fotográfico, que en la sociedad actual compone una actividad cotidiana, determina en el turismo una forma específica de relación entre el turista y el destino visitado, que en el caso japonés está mediado por aspectos como las normas de cortesía, las pautas de comportamiento cultural o la preponderancia de lo visual.

En lo que a la construcción de imágenes turísticas se refiere, nos encontramos con un caso paradigmático de coincidencia entre imágenes previas (mediadas por la publicidad turística), imágenes *in situ* e imágenes *a posteriori* debido a las características propias del colectivo. El turista japonés, más que ningún otro, finaliza la experiencia turística exactamente con la misma imagen con la que empezó, siendo la fotografía una constatación de *haber visto* el destino más que de *haber estado* en él.



Figura 4: Comparación entre fotografías de la publicidad turística (izquierda, fuente: *España. Noviembre 2007-marzo 2008. Look JTB;* Tokyo; pp. 2-3) e imágenes tomadas por turistas japoneses (centro y derecha, fotografías cedidas por diferentes turistas, 2008-2011).

Bibliografía

BARTH, Fredrik (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas (2006), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

CREIGHTON, Millie R. (1996), "Imaging the Other in Japanese advertising campaings". En: G. CARRIER (Ed.) *Occidentalism. Images of the West.* New York: Oxford University Press.

DE ÁVILA DUEÑAS, Guillermo (2003), *Serie Estudios de Mercados Turísticos Emisores. Nº 26, Japón.* ; Madrid: Oficina Española de Turismo en Tokyo.

FUNCK, Carolin y COOPER, Malcolm (2013), *Japanese tourism. Spaces, places and structures*. Oxford: Berghahn.

GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara;

(2011). "Interpretaciones mutuas entre Japón y España: imágenes construidas." En: CID LUCAS, Fernando (coordinador); *Japón y la Península Ibérica. Cinco siglos de historia.* Gijón: Satori Ediciones, pp. 55-72.

(2013). "Burbujas culturales para conocer el mundo. La identidad japonesa a través del turismo". En: CID LUCAS, Fernando y GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara (editores); *Japón: Identidad, identidades*, Kokoro.

(2014). "El turismo en las relaciones entre Japón y *Occidente*." En: GÓMEZ ARAGÓN, Anjhara (ed.); *Japón y su relación con Occidente. Conmemoración de los 400 años de relaciones España-Japón.* Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 19-54.

GUARNÉ, Blai (2005), "La mirada escrita. Imágenes de la alteridad en la representación japonesa". En: ARDÉVOL, Elisenda y GRAU, Jorge (coord.); *Antropología de los media*. X Congreso de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE). Sevilla: Fundación el Monte; FAAEE; Asociación Andaluza de Antropología.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier

(2008). *La imagen de Andalucía en el turismo.* Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

(2009). "Etnicidad y prácticas turísticas. Nipones y germanos en Andalucía." En: JIMÉNEZ CABALLERRO, J. L.; FUENTES RUIZ, P. (coord.); *II Jornadas de Investigación en Turismo. La adaptación del turismo a los cambios globales;* Sevilla: Escuela Universitaria de Estudios Empresariales, Universidad de Sevilla; pp. 417-435.

HOFSTEDE, Geert (1987), *Culture´s Consequences: International Differences in Work-Related Values.* Beverly Hills: Sage.

IMANISHI, Tamami (2007), "An ethnic model of japanese overseas tourism companies." En: *Annals of Tourism Research*, Vol. 34, nº 2, pp. 517-536. Gran Bretaña.

KIM, Chulwon (1999), "Perspectivas culturales cruzadas sobre motivación". En: *Annals of tourism research en español*, vol. 1, núm. 1; pp. 172-175. Gran Bretaña.

SMITH, Valene L. (1989), *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo.* Madrid: Endymion.

TANIZAKI, Junichirô (2007), *El elogio de la sombra.* Madrid: Siruela.

URRY, John (2002), *The tourist gaze.* Londres: SAGE Publications.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Japón como referente en el cine occidental: entre la proyección condicionada y la variable receptividad

Laura Rosillo Rubio
Universidad de Granada

Palabras clave: cine occidental, cine japonés, patrimonio cultural japonés.

Resumen: La intención de este estudio radica en la realización de un análisis crítico sobre la transmisión del Patrimonio Cultural Japonés a través de una serie de películas de procedencia occidental. De este modo, se analiza la elaboración de algunos de los tópicos más tradicionales de Japón mediante algunos ejemplos filmográficos, como lo son la figura de la geisha y el samurái. De igual modo, se examina la perspectiva japonesa de algunas películas occidentales que se han contextualizado durante la Segunda Guerra Mundial. Y por último, se han escogido algunas de las películas más recientes que muestran una visión del Japón posmoderno ligado a algunos conceptos que se han establecido como "nuevos" estereotipos.

Keywords: occidental cinema, japanese cinema, japanese cultura heritage.

Abstract: The intention of this study lies in making critical analysis about the transmission Japanese Cultural Heritage through some occidental films. Thus, development of some of the more traditional topics of Japan is analyzed by filmographic some examples, such as the figure of the geisha and samurai. Similarly, some occidental films that have contextualized during the Second World War are examined by the Japanese perspective. Finally, we have chosen some of the latest movies showing a vision of postmodern Japan linked to some concepts that have been established as "new" stereotypes.

1. Japón como referente en el cine occidental: estado de la cuestión

El cine posee la facultad de transmitir unos valores culturales que se convierten en referente *identitario* cuando son asimilados por un público determinado. De esta forma, el cine se puede considerar una herramienta de difusión del patrimonio cultural poderosamente receptiva y aceptada que en ocasiones distorsiona la imagen real de la proyectada confundiendo al espectador y creando o asentando estereotipos establecidos.

Esta realidad es aplicable a la materialización de la cultura oriental por la industria cinematográfica occidental a través de la cual se establece una visión estándar de su patrimonio cultural, en algunos casos muy cercanos al eurocentrismo[1]. Japón se convertirá en un modelo que ejemplifique esta tesis ya que gracias a la preservación de una cultura alejada de las influencias occidentales, su arquitectura, costumbres y tradiciones han captado la atención de numerosos directores.

1. Inclinación a considerar los valores culturales, sociales y políticos de Europa como patrones universales.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

De este modo, conviene aclarar dos concepciones en las que se basa este estudio. En un primer momento, el director occidental es atraído por Japón realizando una proyección sucesiva de imágenes en las que se advierten de forma subyacente unos tópicos comunes. En este momento, la cultura japonesa se impregna de unos estereotipos que condicionan o restringen el patrimonio japonés a una serie de ideales creados gracias a la cultura de masas. De ahí que nos refiramos a la *proyección condicionada*. Por otro lado, estas imágenes del patrimonio japonés son captadas por un espectador occidental, generalmente ajeno a la cultura nipona, que interpreta de forma variable e insegura unos códigos insertos en de las imágenes proyectadas. Es aquí cuando sugerimos una *variable receptividad*.

Asimismo, este "déficit" del cine occidental se desarrolla entre una proyección condicionada por el ejecutor, en este caso el director, y es recibida de forma variable por el espectador lo que ha dado lugar a una difusión y prosecución de una cultura estereotipada. Los directores occidentales[2], primordialmente los americanos, redescubrieron esta cultura a la gran pantalla tras la Segunda Guerra Mundial, atendiendo a excepciones. Dentro de la concepción de la cultura japonesa "occidentalizada" no solo van a interesar sus tradiciones más comunes, sino que también van a representar el desarrollo que acontece al Japón tras la Segunda Guerra Mundial explotando campos como los transportes y la tecnología.

2. Transmisión de los conceptos históricos del patrimonio japonés a occidente

Europeos y norteamericanos se verán atraídos por las tradiciones orientales, por ello, tomarán de la cultura nipona algunos de sus referentes clásicos para trasladarlos a la pantalla. Estos referentes van a condicionar la visión de la cultura japonesa teniendo en cuenta que «*es posible que sepamos más de sus tradiciones y códigos de honor a partir de los filmes que hemos visto en nuestros cines que por un acercamiento directo a sus rasgos culturales*» (Barrenetxea Marañón; 2008:139).

2.1. Tópicos tradicionales del patrimonio japonés: la geisha y el samurái

Algunas de las imágenes del patrimonio japonés que más repercusión tuvieron en occidente fueron personajes como la geisha o el samurái. En cuanto a la primera, es tratada en algunas películas tales como *La casa de té de la luna de agosto* (Daniel Mann, 1956) o *Memorias de una geisha* (Rob Marshall, 2005). La comedia de Daniel Mann (figura 1) hace un retrato amable de este personaje ya que ayuda a aclarar algunas confusiones sobre la profesión de la geisha, la cual se encarga de entretener, generalmente a hombres, mediante las destrezas de las artes japonesas como la narración, la danza o la música, sin ningún contacto sexual. De la misma forma, se observa una carencia de conocimiento con respecto a su apariencia. Tal es el caso del maquillaje, ya

2. Con occidente me refiero tanto a Europa como a Norteamérica.

que las geishas japonesas se dejaban sin pintar de blanco algunas partes como la nuca, en forma v o w, o la cara presentándola en esta comedia con toda la superficie visible cubierta de maquillaje. El otro ejemplo seleccionado, *Memorias de una geisha*, basada en la novela con el mismo nombre de Arthur Golden, narra la trayectoria que seguían para llegar a convertirse en una de ellas.



Figura 1: Daniel Mann: *La casa de té de la luna de agosto,* 1956.
Figura de la geisha.

Otra figura totalmente emblemática será el samurái, cuyo canon ha sido tratado desde diversas perspectivas por el occidental. Este tipo de "héroe" ha sufrido diversas adaptaciones que han querido transmitir la importancia de sus códigos de honor. El norteamericano John Sturges, se basa en la película *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954), para argumentar *Los siete magníficos* (1960), un claro *remake* que idealiza la valentía y lealtad de este personaje del antiguo Japón trasladando los mismos valores al western americano (figura 2). Con las mismas claves se representan en *El último samurái* (Edward Zwick, 2003), película más reciente que antepone la concepción de lucha y honor que tenía el guerrero samurái del antiguo Japón a la del soldado moderno y "occidentalizado".



Figura 2: Tumbas realizadas a las cuatro samuráis/vaqueros en *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954) y *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960) respectivamente.

Pero la evolución de la figura del samurái a lo largo de la historia chocará con unos ideales antagónicos a los primariamente establecidos. Con la modernización del Japón, los samuráis comenzaron a no tener cabida en las nuevas políticas de gobierno japonesas. Con el paso del tiempo, algunos de ellos se organizaron en grupos que protegían a una determinada comunidad (esto se vislumbra muy bien en la película

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Los siete samuráis antes mencionada), pero finalmente se dedicarán al comercio de productos ilegales, formando parte de la mafia japonesa conocida como *yakuza*.

La figura del *yakuza* aparece en numerosas películas occidentales tales como *Yakuza* (Sydney Pollack, 1974), *Black rain* (Ridley Scott, 1989), *Wasabi: el trato sucio de la mafia* (Gèrard Krawczyk, 2002), *The fast and the furious: Tokyo drift* (Justin Lin, 2006), etc. Todas ellas representan a los *yakuza* como un grupo cuidadosamente organizado y jerarquizado que se encarga de manejar todos los asuntos turbios de Tokio. En la película *Yakuza*, se presenta como un grupo aún anclado en la tradición samurái que sigue cumpliendo un código de honor dentro de la organización. Otros filmes, en cambio, representan a los *yakuza* como una mafia similar a la italiana caracterizándolos con los mismos atuendos. Esto ocurre en *The fast and the furious: Tokyo drift*, la cual representa al jefe de los *yakuza* con una traje blanco y un sombrero borsalino.

2.2. Los conflictos bélicos Japón- Aliados en la Segunda Guerra Mundial. La visión occidental sobre la guerra con Japón

Directores occidentales tratarán en numerosas ocasiones el enfrentamiento entre Japón y el bando Aliado acaecido durante la Segunda Guerra Mundial. El tratamiento que realizan estas películas bélicas de Japón es en la mayoría de los casos peyorativo con una intención de menospreciar al enemigo mediante la representación de un individuo cruel y despiadado. Una visión meramente comercial en las que se presenta la estructura héroe *versus* antihéroe dentro de la trama principal.

Algunos de los filmes que lo ejemplifican son *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957), mediante la cual se ensalza al soldado británico como un personaje fiel a sus valores morales y a sus códigos de honor recordando al rol que toma el samurái, en contraposición al ejército japonés que adopta una postura más inhumana y severa. Steven Spielberg también va a llevar a cabo esta idea en *El imperio del sol* (1987) obra mediante la cual aparecen como víctimas la población civil británica asentada en Shanghái durante la contienda. En este filme, la población japonesa se muestra tremendamente implacable con su enemigo, sin un atisbo de humanidad. El único indicio que Spielberg deja entrever es en un momento puntual en el que Jim y un niño japonés mantienen una relación cordial durante un instante, trasmitiendo que quizás solo la inocencia de un niño pudiera salvarse de la crueldad humana (figura 3). Pero quizás sea en películas como *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) en donde el comercialismo esté más latente ya que no sólo expone unas concepciones antagónicas entre Japón y EEUU, sino que el director elimina al personaje japonés como sujeto humano relegándolo a un segundo plano.

Por otro lado, occidente también ha tratado esta lucha con un carácter más profundo y crítico, es decir, no sólo ha ahondado en el personaje “Aliado” sino que hay un intento de profundizar en el lugar japonés eliminando en cierta medida el antagonismo antes descrito. Directores occidentales como Alain Resnais plasman esta cuestión en *Hiroshima mon amour* (1959). En este caso, el director realiza una introspección sobre las fatídicas consecuencias que tuvo la bomba atómica en Hiroshima, acercándose de una manera muy humana a su población.



Figura 3: *El Imperio del Sol* (Steven Spielberg, 1987). Encuentro entre Jim, niño inglés, y un soldado japonés.

Será realmente interesante la perspectiva con la que un famoso director japonés, Nagisa Oshima, caracteriza a los soldados japoneses y británicos en *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (1983). Ante todo, es conveniente señalar que Nagisa Oshima es el director japonés que más se acerca a los postulados europeos, quizás por eso transmite en esta obra cierto sentido peyorativo del ejército japonés personificando al comandante como un individuo que impone una disciplina aferrada al honor al que se sometían los antiguos samuráis, que desde la perspectiva occidental se puede llegar a considerar cruel e inhumana. El espectador percibe un choque de valores culturales orientales y occidentales de los que ninguna cultura quiere desprenderse y que querrá imponer a toda costa.

Finalmente, interesa resaltar a Clint Eastwood quien relata desde diferentes perspectivas la batalla que se libró en Iwo Jima en *Cartas desde Iwo Jima* (perspectiva japonesa) y *Banderas de nuestros padres* (perspectiva occidental), ambas de 2006 (figura 4). Es interesante que un director norteamericano tenga el valor para profundizar en la visión japonesa de la Segunda Guerra Mundial en *Cartas desde Iwo Jima*. A través de ella, no solo presenta al individuo japonés como un personaje humanizado sino que además intenta acercarse a la cultura japonesa rodando la película en su mismo idioma.

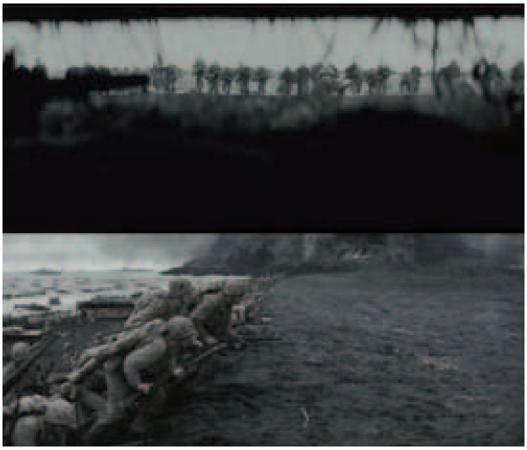


Figura 4: Arriba, entrada de los soldados norteamericanos en Iwo Jima. *Cartas desde Iwo Jima* (Eastwood, 2006). Abajo, *Banderas de nuestros padres* (Eastwood, 2006).

Tras la Segunda Guerra Mundial Japón asiste a un periodo de "americanización", en el que Occidente llega al país a través de las tropas vencedoras. Dos películas que ejemplifican este contexto son *La casa de té de la luna de agosto* antes citada y *Sayonara* (Joshua Logan, 1957), en las que se establece una relación entre Oriente y Occidente que desencadena en la predilección de las tradiciones japonesas por su atracción exótica. Especialmente *Sayonara*, va a plasmar el patrimonio nipón ilustrando representaciones dramáticas japonesas como el *Kabuki* o el *Bunraku*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

3. El patrimonio japonés más reciente a través de la posmodernidad

Tras la Segunda Guerra Mundial, la economía japonesa alcanza su madurez llegando al culmen en la década de los setenta. Aunque atravesará una crisis a finales de los ochenta y principios de los noventa, se vale de medios como la comunicación, transportes o tecnología para ser una de las potencias económicas más importantes a nivel internacional. Estas nuevas vías de desarrollo, unido a su cultura más tradicional, proporcionan al país una fisionomía específica y unas condiciones de vida peculiares que el cine occidental aprovecha para singularizar una cultura.

La contextualización se ubica en las ciudades más grandes de Japón, generalmente Tokio, sin eludir en absoluto los referentes particulares de un país inserto en la modernidad.

Por un lado podemos subrayar una consideración parcialmente negativa de la cultura japonesa actual, estrechamente relacionada con el concepto de posmodernidad. «*Una sociedad posmoderna se caracteriza principalmente porque, al estar resueltas sus demandas básicas, la población se ordena en función de satisfacer sus deseos y ya no sus necesidades*» (A. Castro; 2002:61) que, como continúa diciendo Castro, a diferencia de occidente, el Japón posmoderno se presenta de manera "ordenada y disciplinada", lo que quizás evidencia de sobremanera esta modificación cultural en la que el aumento del uso de las TICs ha originado un individuo tremendamente preocupado por sí mismo eludiendo al colectivo que le rodea (R. A. Follari; 2006:37-50).

Ligado a esto, se puede considerar que el cine occidental ha creado algunos conceptos rígidos que provocan una estereotipación de la cultura nipona actual que ayuda a nutrir un choque cultural entre Oriente y Occidente. Concepciones como individualismo, deshumanización, soledad o incomunicación, son algunas de las reflexiones que quieren trasmitir los directores occidentales cuando escogen el Japón como escenario, lo que provoca cierta aprensión por parte del espectador en relación a esta cultura.

Una película que evidencia lo anteriormente descrito es *Lost in translation* (Sofía Coppola, 2003). «Lost in trasnlation *nos descubre, desde la visión de la calle o la rutina en la vida de hotel, en un mundo en sí mismo, pero el filme, con un protagonismo omnisciente en la ciudad de Tokio, nos invita a apuntar algunos rasgos sobre su sociedad»* (Barrenetxea Marañón; 2008:139-140). En un primer momento, Sofia Coppola presenta una sociedad en la que el individuo occidental se inserta en Tokio hallándose solo y perdido ante una cultura desconocida. Profundizando en esta percepción del visitante extranjero en la ciudad de Tokio, hay una evocación de futilidad del ser humano como individuo aislado e inmóvil ante una ciudad superpoblada y una sociedad en constante avance (figura 5). La sublimidad de la metrópoli provoca una insignificancia individual que une con sentimientos de soledad o vacío e incluso pavor.

Como consecuencia de lo anterior, Coppola tiene muy presente una alusión a la incomunicación a lo largo de toda la trama. Asimismo, esta incomunicación se contrapone con el desarrollo tecnológico y comunicativo del que el país es puntero, observando una paradoja dentro de este filme.



Figura 5: *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003). Vista de la ciudad de Tokio desde el hotel.

Pero estos preceptos no sólo sobrecogen al visitante extranjero. González Iñarritu en *Babel* (2006) representa el paisaje urbano de Tokio en contraste con imágenes del desierto o la periferia mexicana, dentro de una metáfora a la interrelación entre personas que se encuentran en distintas partes del mundo y que habitan en lugares completamente dispares. Precisamente, González Iñárritu, escoge la ciudad de Tokyo para presentar una comunicación fallida, en este caso centrándose en la relación entre un padre y Choico, su hija sordumuda ya que «*por más que el mundo esté cada vez más conectado y existan medios de comunicación ilimitados, las diferencias culturales y emocionales seguirán provocando catástrofes humanas*» (J. Muller; 2011:414). De este modo, las consecuencias de esta incomunicación de nuevo conducen a la soledad más inminente demostrando que dentro de la modernidad también existe el dolor, la felicidad o el desconsuelo. Quizás sea la escena final la que mejor ejemplifique esta idea mostrándose a Choico asomada al balcón de su apartamento divisando la inmensidad de la ciudad (figura 6).



Figura 6: *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006). Vista de la ciudad de Tokio desde un balcón.

De forma igualmente evidenciada plasma estos planteamientos de Japón Isabel Coixet desde España en *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009). Fuera de la historia de amor, se muestra a la protagonista, Ryu, como una persona solitaria y reservada que se aísla de la sociedad que le rodea. Incluso al comienzo de la película se presenta a sí misma como un personaje que "teme a la gente" reflejando una sensación de soledad e incomunicación con diversas escenas donde la protagonista realizada una serie de acciones sin relación con su entorno. La ausencia de todo tipo de comunicación humana, tanto física como visual,

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

entre los habitantes de Tokio se expresa en una serie de escenas que filman desde la mirada al infinito al cruzar un paso de cebra como la mirada baja en los viajes en metro (figura 7).



Fig. 7: *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009).
Viaje en metro.

Estas películas también escogen algunos de los estereotipos más particulares de Japón. Tanto Isabel Coixet como Sofía Coppola escogen como medio de evasión para el ciudadano algo tan típicamente japonés como el Karaoke. Pero hay que hacer una diferencia clara entre ambas directoras, por un lado, en *Lost in translation* se observa como en un sala se concentra un grupo de amigos para cantar, es habitual en Japón. Sin embargo, en *Mapa de los sonidos de Tokio*, cuando el protagonista va solo a un karaoke se representa a la usanza occidental, es decir, canta delante de un grupo de personas que se están consumiendo en un bar o pub. El mismo tratamiento hace del karaoke Ridley Scott en *Black rain* (1989), en este caso en una sala de fiesta de grandes dimensiones.

No obstante, las películas occidentales que quieren relacionarse con la cultura nipona también transmiten caracteres positivos. Esto ocurre especialmente cuando el filme no pretende transmitir unos valores morales de un individuo concreto y enaltece la ciudad desde la grandiosidad o fastuosidad. El director no vacila en ubicarnos inmediatamente mostrando planos del Puente de Rainbow que adentran al espectador en un bosque de rascacielos y carteles luminosos o insertando al protagonista en el mundo de los recreativos, observando su desarrollo en el campo de los videojuegos. Esto ocurre en filmes como *Wasabi: el trato sucio de la mafia*, *The fast and the furius: Tokio drift*, en donde no se busca una reflexión moralista de la persona sino que se persigue cautivar al espectador con la acción. Unido a esto, nos adentramos en el mundo de las marcas, algunos de estos directores se van a detener en mostrar algunas de las franquicias más internacionales como McDonal´s o Samsung observando la importancia que ha ido adquiriendo en este país el capitalismo unido a la tecnología (figura 8).



Figura 8: *The fast and the furius: Tokyo drift* (Justin Lin, 2006).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Bibliografía

BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor (2008), "La posmodernidad y la sociedad japonesa en Lost in translation". En*: La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco.

CASTRO CARPIO, Augusto (2002), *El buen halcón oculta la garra: una reflexión sobre la modernidad del Japón.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad.

FOLLARI, Roberto A. (2006), "Revisando el concepto de posmodernidad", Quórum Académico, vol. 3, nº 1, pp.37- 50.

GONZÁLEZ DURÁN, Francisco de Borja, (2013), "La experiencia patrimonial japonesa: los ``Tesoros Vivos´´ y su transversalidad discursiva", KOKORO: Revista para la difusión de la cultura japonesa, nº 1.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada (2008), "La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados", *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 3, pp.142- 153.

HERRERO, Fernando (1978), *Cine japonés actual*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

JUNQUERAS I VIES, Oriol, MADRID I MORALES, Dani, et al. (2012), *Historia de Japón. Economía, política y sociedad*, Barcelona, Editorial UOC.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier (2010), "Entre geishas y samuráis. La imagen del japonés en el cine occidental". En: *Alfabetización mediática y culturas digitales*. Sevilla, 13 al 14 de Mayo de 2010, Sevilla, Universidad.

MÜLLER, Jürgen (2011), *Cine de los 2000*, Köln, Madrid, Taschen.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2002), "Cine japonés: tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica", *Historia y comunicación social*, nº 7, pp.253-266.

TÁPIZ, José María (2008), *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Filmografía

Cuentos de Tokio (Yasujiro Ozu, 1953).

Los siete samuráis (Akira Kurosawa, 1954).

La casa de té de la luna de agosto (Daniel Mann, 1956).

El Puente sobre el río Kwai (David Lean, 1957).

Sayonara (Joshua Logan, 1957).

Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959).

Los siete magníficos (John Sturges, 1960).

Yakuza (Sydney Pollack, 1974).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Feliz Navidad Mr. Lawrence (Nagisa Oshima, 1983).
El imperio del Sol (Steven Spielberg, 1987).
Rain Black (Ridley Scott, 1989).
Pearl Harbor (Michael Bay, 2001)
Wasabi: el trato sucio de la mafia (Gérard Krawczyk, 2002).
Lost in translation (Sofía Coppola, 2003).
El último samurái (Edward Zwick, 2003).
Memorias de una geisha (Rob Marshall, 2005).
Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006).
Banderas de nuestros padres (Clint Eastwood, 2006).
Cartas desde Iwo Jima (Clint Eastwood, 2006).
The fast and the furious: Tokyo Drift (Justin Lin, 2006).
El mapa de los sonidos de Tokio (Isabel Cuixet, 2009).
Harakiri (Seppuku) (Masaki Kobayashi, 1962).
Hara- Kiri: muerte de un samurái (Takashi Miike, 2011).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Kimonos en el cine occidental

Anna miró bardisa
Ayuntamiento de Valencia

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: *Kimono*, código, vestuario, cine occidental.

Resumen: El *kimono* (especialmente el femenino) desde su caída en desuso como ropa diaria y su entronización oficial como traje nacional de Japón, ha sufrido un proceso de estandarización que lo ha cristalizado en una forma inmutable y lo ha dotado de una gran carga simbólica. En este proceso se ha visto sometido a una normativización y codificación extremas que prescriben no sólo que persona puede vestir que tipo de *kimono* y en qué ocasión, sino también cómo debe ponérselo. Así pues el *kimono* se convierte en una especie de texto textil, que puede "leerse" si se conocen las claves que permiten interpretarlo. Una correcta lectura proporciona no solo información sobre a qué lugar va su portadora, con qué finalidad y en que estación del año, sino también sobre su edad, estado civil y, en algunos casos, su profesión. En este artículo se introducirá brevemente el lenguaje del *kimono* y se analizarán los *kimono*s de cuatro películas americanas desde los años 50 hasta la actualidad (alguna de ella nominada o premiada con el Óscar al mejor vestuario) para valorar hasta qué punto son conocedores de este código indumentario y que uso hacen de él.

Keywords: *kimono*, code, costume, western cinema

Abstract: Since feminine *kimono* fall out of everyday use, and was proclaimed Japan's national dress, it has become a standarized garment that will be altered no more and carries a deep symbolical meaning. In this process, *kimono* has been highly codified and has been subject to strict regulations that not only dictate who could wear which *kimono* in which occasion, but also how must wear it. *Kimono*, then, becomes a kind of textile text, hat could be "read" if you know the keys for understanding its meaning. A correct reading informs us not only about where the *kimono* wearer is going, why, and in which season, but also conveys information about her age, marital status and even, sometimes, her profession. In this communication we will introduce *kimono*'s language and we will analyze four American films' costume design from the 50's to nowadays (some of them nominated or Oscar award winners) to evaluate if they are aware of *kimono* code and how they use it.

1. Introducción

Cuando a finales del siglo XIX Japón se vió forzado a abrir sus puertos a la influencia occidental, el *kimono* comenzó a vivir un lento pero irremediable declive. Los primeros en descartar el *kimono* fueron los varones japoneses de las clases pudientes (políticos, altos burócratas) y poco a poco se fue extendiendo a los hombres de todas las capas sociales que se pasaron a la ropa occidental de forma bastante rápida y completa, relegándolo a su tiempo de ocio.

Las mujeres siguieron llevando mayoritariamente *kimono* de forma habitual hasta principios del siglo XX, donde se inició un cambio de tendencia que se produjo de forma más evidente alrededor de los años 20, por varios motivos. Por un lado la pros-

peridad económica del país tras la I Guerra Mundial y la necesidad de que la mujer se incorporase a trabajos modernos que requerían una ropa más "racional", y por otro la moda de la época, (recordemos la silueta longilínea, de hombros caídos y sin busto de las *flappers*) más parecida al estilizado canon estético tradicional femenino, facilitaron la incorporación de la ropa occidental al vestuario de las japonesas.

El ambiente militarista y ultranacionalista que se vivió en Japón durante la guerra Asia-Pacífico y la II Guerra Mundial, se empeñó en recuperar las esencias de la cultura tradicional japonesa, pero paradójicamente, el *kimono* no entraba dentro de esa categoría. Japón atravesaba una época de gran carestía, y se necesita mucha tela para hacer un *kimono*; así pues el *kimono* se consideraba antipatriótico, y aunque no llegó a prohibirse, el gobierno llevó a cabo campañas regulando su uso.

Tras la Segunda Guerra Mundial y con la recuperación económica de los años 60, el *kimono* experimenta un renacimiento[1], pero ya nunca más como una prenda de uso cotidiano, sino como la vestimenta de ocasiones especiales y ceremoniales, siendo además entronizado como el traje nacional de Japón. Esto supone, por un lado, que el *kimono* ha quedado fosilizado en una forma definitiva e inmutable (los cambios sólo se dan en aspectos menores como color y estampado y ya no afectan a su estructura) y por otro, que ha quedado revestido de una carga simbólica e ideológica que anteriormente no tenía, puesto que para muchos ha pasado a representar lo más profundo del alma japonesa[2].

En este proceso además, ha sido sometido a un proceso de normativización y codificación extremas que prescriben no sólo que persona puede vestir qué tipo de *kimono* y en qué ocasión, sino también cómo debe ponérselo. Así, un *kimono* bien puesto se convierte en una especie de texto, que puede leerse. Esto es especialmente obvio en el *kimono* femenino, que nos da información no sólo sobre a qué lugar va su portadora, con qué finalidad y en que estación del año, sino también sobre su edad, estado civil y, en algunos casos, su profesión. A parte, claro está, de características individuales como su estilo y su gusto.

2. El *kimono* como lenguaje: gramática y conceptos estéticos básicos

El código para interpretar a una mujer vestida en *kimono* viene dado por el tipo de *kimono* que viste y por la forma en que lo lleva puesto, ya que algunas partes del

1. Hay que señalar que esta recuperación se produce casi exclusivamente en el *kimono* femenino; en la actualidad la mayor parte de las personas que visten *kimono* son mujeres. Los varones tienden a vestir al estilo occidental incluso en los actos más formales y sólo en los últimos años se están incorporando algunos hombres jóvenes a la moda de los *kimono*s informales, de calle.

2. «*El significado literal de kimono es una "cosa" mono "para vestir" ki(ru). Si lo tenemos en mente cuando nos preguntamos cómo se transforma una persona que viste kimono, podemos entender mejor el significado de este atuendo, que encarna en una gran variedad de formas el corazón de los japoneses y de su cultura. [...] las personas que escuchan la palabra kimono piensan en "algo bello" pero raramente aprecian la transformación física y espiritual que se produce en la persona que lo viste*» (N. Yamanaka; 1986:9) Traducción propia (del inglés).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

kimono como cuello, mangas y *obi*, están saturadas de significado que remiten a valores estéticos generados a lo largo de los siglos (L. Dalby; 2001). Los *kimono*s se pueden clasificar de acuerdo a varios criterios, en esta ocasión usaremos sólo dos: el grado de formalidad y los marcadores de edad/estado civil. Empezaremos la clasificación por los de mayor formalidad y nos ceñiremos exclusivamente a los tipos más básicos y claros:

a) *Furisode*: es el *kimono* ceremonial exclusivo de las mujeres jóvenes y solteras. Se caracteriza por la longitud de sus mangas (que funcionan como un marcador de soltería) y la regla básica es a mayor longitud de la manga, mayor formalidad. Actualmente, alrededor de los 25 años, se deja de llevar *furisode*, independientemente del estado civil.
b) *Kurotomesode*: totalmente negro, con el estampado circunscrito a la falda, lleva necesariamente tres o cinco escudos familiares (*mon*). Es el *kimono* ceremonial para las mujeres casadas y por definición, el que llevan las familiares de los novios en una boda. Existe una versión en color llamada *irotomesode* que se considera menos formal.
c) *Iromujii*: este *kimono* carece por completo de estampado y puede ser de cualquier color, excepto negro (pues en este caso sería un *kimono* de luto). Se le considera el uniforme de los practicantes de la ceremonia del té. El nivel de formalidad dependerá del número de *mon* que tenga (entre uno y cinco).

Los siguientes *kimono*s puede llevarlos cualquier mujer indistintamente:

a) *Hōmongi*: *kimono* formal de visita. Se caracteriza por la disposición asimétrica del estampado, que aparece en la trasera de la manga derecha, la delantera de la manga izquierda y en la falda.
b) *Tsukesage*: aunque se parece bastante al *hōmongi*, se considera menos formal. La diferencia estriba en la disposición del estampado, que no forma un dibujo continuo como en el caso anterior.
c) *Komon*: el estampado se distribuye uniformemente por todo el *kimono* y existe en una gran variedad de acabados y tejidos, tanto para invierno como para verano. Se le considera un *kimono* exclusivamente de diario.

El *kimono* de las *geishas* se ajusta en términos generales a esta clasificación, aunque se diferencia de los *kimono*s ordinarios por su mayor longitud, puesto que está diseñado para llevarse sin plegarlo en la cintura (ohashori) para que la falda arrastre por el suelo, formando una cola al estilo del período Edo (de ahí su nombre, *susohiki*).

En los *kimono*s que pueden ser llevados por mujeres de cualquier edad y estado civil, la interpretación se basa exclusivamente en la manera de llevarlo. Las mujeres casadas cruzan el cuello formando una V profunda, dejando a la vista más *kimono* interior, que también va cruzado más bajo y deja más cuello visible. El *obi* (fajín) se coloca bajo el pecho, el *obijime* (cordón de seda que ayuda a mantener el *obi* en su sitio) se lleva centrado en el *obi*, o ligeramente más bajo y el *obiage* (pieza de seda que asoma por la parte superior del *obi*) queda semioculta. Las mujeres solteras llevan el *kimono* cruzado formando una V achatada, muy pegada al cuello. El obi se viste muy alto, casi

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1



Fig. 1: Aramaki, May y Ye, Ru: de izquierda a derecha, *furisode, kurotomesode e iromujii.*

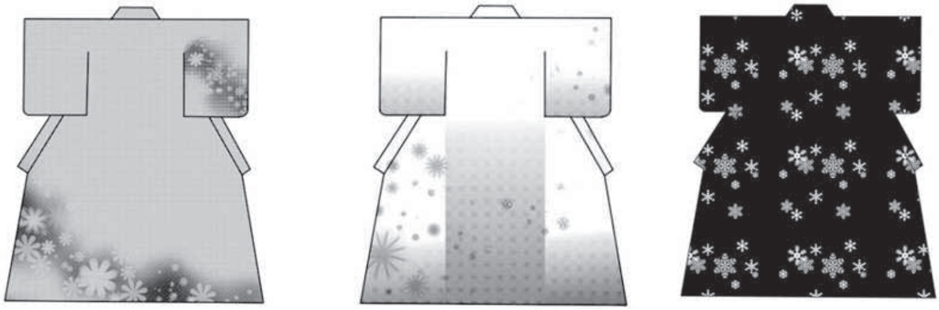


Fig. 2: Aramaki, May y Ye, Ru: de izquierda a derecha, *hômongi, tsukesage y komon.*

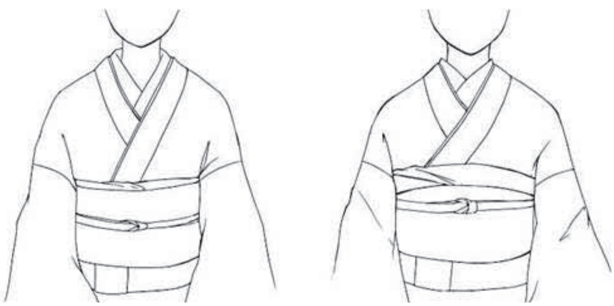


Figura 3: Imagen superior, Aramaki, May y Ye, Ru: *Collar y Obi.*

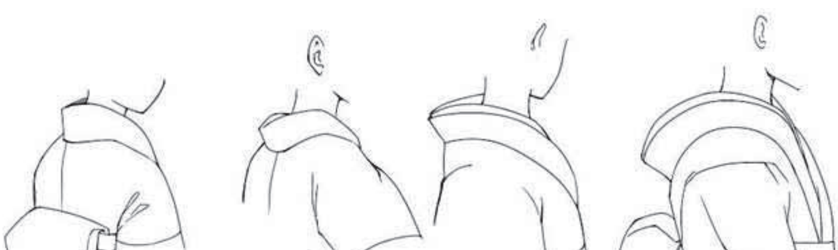


Figura 4: Imagen inferior, Aramaki, May y Ye, Ru: *Emon-nuki.*

bajo las axilas, el *obijime* se ata en la mitad superior del *obi*, y el *obiage* queda casi por completo a la vista.

El *kimono* de las *geishas* se ajusta también a estas normas, aunque las llevan a su expresión más extrema. Otro aspecto a tener en cuenta es el denominado *emon-nuki*, el escote, que en los *kimono*s se lleva en la nuca, una parte de la anatomía femenina que se considera especialmente erótica.

Llevar el *kimono* más próximo a la nuca (imagen de la izquierda) es signo de modestia, aunque también es un marcador de edad (propio de las muy jóvenes y las mujeres maduras) y a medida en que el *kimono* se despega de la nuca de su portadora, se va volviendo más atrevido hasta llegar al escote profundo, que muestra hasta el inicio de los omóplatos y que está reservado únicamente a las *geishas* (imagen de la derecha).

Aunque se afirma que en la actualidad el *kimono* sólo transmite un decoro rígido y estirado y ya no es capaz de expresar otros matices, no podemos estar de acuerdo puesto que muchos valores estéticos de siglos pasados, como el concepto de *iki*, siguen vigentes en el Japón actual y las mujeres que visten *kimono* los conocen y los usan. Las tendencias estéticas que más suelen verse en los *kimono*s, son *kawaii*, *shibui* e *iki*, y las definiciónes que aportaremos son más intuitivas que teóricas, ya que las occidentales que aprenden a vestir *kimono* lo asimilan por observación. Podemos decir que estos tres conceptos se distribuyen a lo largo de un continuo en el que *kawaii* nos remite al polo de lo dulce, suave e ingenuo y en cambio *shibui* e *iki* se encontrarían en el polo de lo astringente, áspero, seco y experto. En contraposición a los colores vivos y brillantes del *kawaii*, los otros dos optan por colores más discretos y apagados. Pero aunque usan una gama de colores y unas texturas muy parecidos, *shibui* e *iki* no son equivalentes. *Shibui* remite a una elegancia sutil y contenida, a una severidad exquisita que requiere de una educación del gusto para ser apreciada. En cambio *iki* tienen un matiz despreocupado, rebelde y retador; es una sofisticación plebeya, propia de las clases populares, que fue donde se originó este valor estético (Y. Yamamoto; 1999).

En el *kimono*, *iki* se expresa en las ropas menos formales, y no sólo con la astringencia y la sobriedad en el color. Una mujer *iki* lleva su *kimono* con el cuello cruzado muy bajo, la nuca escotada y el *obi* atado bajo, casi en la cadera. El paradigma de este estilo son las *geishas* y como consecuencia se desalienta a las mujeres corrientes a vestir de esta manera, que se considera demasiado audaz y propia del sector del entretenimiento nocturno (*mizu-shōbai*).

2. ¿Habla "kimonés" el cine occidental?

A continuación se analizan cuatro películas americanas, para valorar si son conocedoras del lenguaje del *kimono*, si lo utilizan apropiadamente y, como resultado, se obtienen unos *kimono*s "legibles". Estas películas tenían que cumplir dos condiciones: primero, que no fueran coproducciones con Japón y segundo, que las actrices protagonistas que aparecieran en *kimono* no fueran japonesas, para no introducir variables posturales y de lenguaje corporal que puedan influir en la lectura de los *kimono*s.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

2.1. *A Majority of One* (1961)

Vestuario de Orry-Kelly. Es uno de los llamados *yellow face films* con actores occidentales interpretando japoneses (Sir Alec Guiness). Tiene una función propagandística bastante obvia, quizá para compensar todas las películas anti-japonesas que se rodaron durante la II guerra mundial. La Sra. Jacoby (Rosalind Russel), una viuda cuyo hijo falleció en la guerra y alberga profundos prejuicios contra los japoneses, conoce en el barco en el que viaja a un viudo japonés, el Sr. Asano y se enamora de él.

El *kimono* en esta película es muy sencillo de leer, porque tiene una función muy clara y simple: simbolizar los malentendidos que se producen entre personas de diferentes culturas a pesar de su buena voluntad. La Sra. Jacoby se viste *kimono* para agradar al Sr. Asano, pero se equivoca por completo: se pone un *furisode*, lo que es completamente inapropiado para su edad y estado civil, ya que ella es una es una mujer madura y viuda. Tampoco está bien vestida: el cuello no se cierra adecuadamente, el *obi* está arrugado (de lo que podemos deducir que le faltan piezas de ropa interior) y los adornos del cabello son los de una jovencita. El hecho de que además lo lleve con un lenguaje corporal terrible e inapropiado (con los pies abiertos hacia afuera, sentada con las rodillas levantadas) demuestra que se busca un efecto cómico. Esto queda reforzado por la aparición de una actriz japonesa correctamente vestida en *kimono*.

Podemos concluir, pues, que este *kimono* tan mal puesto, en realidad es correctísimo y que sirve perfectamente a la función a la que estaba destinado.

2.2. *My Geisha* (1962)

Vestuario de Edith Head. Nominada al Óscar por mejor Diseño de vestuario (1963). Notable presencia en el equipo de profesionales japoneses, entre otros el maquillador Shu Uemura, el director de fotografía Shunichirō Nakao y los proveedores de *kimono*s y las pelucas de geisha en el apartado de guardarropa.

En esta ocasión es Shirley MacLaine la que aparece en *kimono*, interpretando a una actriz americana que se hace pasar por geisha para conseguir un papel en una película sobre Madame Butterfly que rueda su marido.

Los *kimono*s en esta película son apropiados, están correctamente puestos, respetan la silueta tradicional y reproducen con bastante fidelidad el vestuario de una geisha. Posiblemente los veamos poco parecidos a lo que llevan las geishas en la actualidad, pero esto se debe a que la moda ha cambiado mucho desde los años 60. Encontramos varias licencias, alguna en el vestuario, como el uso de *haori* (chaqueta para *kimono*) que las geishas dejaron de llevar en el momento en que el resto de las mujeres empezaron a ponérselo, en el periodo Meiji. La inexactitud más llamativa se da en los *kanzashi*, los adornos que lleva Shirley MacLaine en el peinado: son grandes, coloristas y llenos de flores y resultan apropiados para una *maiko*, una joven aprendiz. Las geishas adultas van muy sobrias y se limitan a peinetas y agujas de carey o de metal, que son los que lleva en todo momento su compañera de reparto, la actriz Yoko Tani. Por ello consideramos que se trata, más que de un error fruto del desconocimiento, de una con-

cesión al gusto occidental. En todos los demás aspectos el vestuario es completamente canónico.

Quizá por la numerosa presencia de japoneses, el equipo de esta película no sólo conoce y utiliza adecuadamente el lenguaje del *kimono*, sino que es capaz de ir un poco más allá y nos regala algún momento en el que el lenguaje corporal de la protagonista reproduce con fidelidad la gestualidad de las geisha y nos remite claramente a la estética *bijin-ga* (美人画), las xilografías con retratos de mujeres hermosas.

2.3. Kill Bill vol1. (2003)

Vestuario de Kumiko Ogawa y Catherine Thomas. En esta película de Tarantino aparecen los *kimono*s más retorcidos y difíciles de interpretar de todos los que vamos a analizar aquí. Los dos *kimono*s que lleva Lucy Liu en su papel de O Ren Ishii son técnicamente correctos y están puestos de forma impecable. Pero al mismo tiempo están llenos de detalles que nos mandan mensajes ambivalentes.

Empezaré con el *kimono* que lleva en la escena en que le corta la cabeza a Tanaka. En los primeros planos sólo se ve un *kimono* negro con cinco *mon*, combinado con un *obi* de luto en brocado negro (igual que *obijime* y *obiage*), lo que le da la apariencia de ir vestida para asistir a un funeral, excepto por el adorno del cabello. Pero cuando se la ve de pie se puede observar que tiene un estampado blanco y serpenteante en la falda, colocado tan bajo que en la mayoría de las imágenes el *kimono* parece completamente negro. Así pues, el *kimono* no es de luto, sino un *kurotomesode*, el *kimono* más formal para mujeres casadas (que debería llevarse con un *obi* de brocado en hilo de oro). Sin embargo, las mangas del *kimono* son más largas de lo normal, como las de un *furisode* de mangas medianas, propio de una mujer soltera. Además el forro de la falda (*hakkake*) y las bocamangas son rojas. En Japón el rojo es un color celebratorio y combinado con blanco (como las mangas del *kimono* interior de Lucy Liu) tiene un significado especialmente feliz y afortunado. Este tipo de forro rojo, que no es propio de los *kurotomesode* y mucho menos de un *kimono* de luto, se suele ver en cambio en los *uchikake* de las novias. Tenemos aquí un *kimono* lleno de contradicciones que, evidentemente, son intencionales y que consiguen un efecto global bastante peligroso. Este efecto es especialmente sorprendente en el momento en que, tras cortar la cabeza al otro personaje, el forro rojo refleja como un espejo macabro la sangre que gotea desde la *katana* al interior del cuello blanco.

El *kimono* blanco que lleva en la escena de lucha con Uma Thurman es igualmente contradictorio. Está confeccionado en brocado blanco y tanto el tejido, como la longitud de las mangas y el *obi*, (también blanco, como *obijime* y *obiage*) y el tipo de nudo con que está atado, nos hace pensar en el *kimono* de una novia, si no fuera por el cuello interior negro. Paradójicamente, también nos recuerda a los *kimono*s blancos que se usan como mortaja. Lo que no es nada propio de las novias es la forma en que lo lleva puesto: el *obi* está atado muy bajo, lo que se interpreta como demasiado atrevido; sin embargo el cuello está muy levantado por la nuca, cuando justamente en los *kimono*s de boda se permite a las mujeres ir muy escotadas, casi tan sexi como las geishas. El resultado se parece, quizá, a una novia muy poco recomendable que va a morir.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Como conclusión: aunque estos *kimono*s son muy difíciles de interpretar, no se debe al desconocimiento del lenguaje, sino al uso perverso y subversivo que se ha hecho de éste.

2.4. *Memoirs of a Geisha* (2005)

Vestuario de Colleen Atwood. Premiada con el Óscar al Mejor Vestuario y el BAFTA al Mejor Vestuario. Nominada al Mejor Vestuario en los Satellite Awards y al Mejor Maquillaje y Peluquería en los BAFTA.

La primera impresión que producen Michelle Yeoh y Zhang Ziyi vestidas para esta superproducción, es la de que algo no encaja. Los *kimono*s tienen una línea extraña, las mangas se retuercen y arrugan y las actrices muestran un acabado poco pulido que no evoca en nada al aspecto impecable de una geisha.

El motivo es que la diseñadora de vestuario tomó la decisión de adaptar los *kimono*s a lo que ella denomina el gusto de las audiencias modernas: «*queremos ver los hombros, tener la ilusión de cintura, la sensación de pechos bajo el kimono*».[3] Este gusto entra en conflicto con los cánones estéticos tradicionales, que siguen las *geishas*: silueta estilizada, sin curvas, hombros suavemente caídos y busto plano.

Para ello modificó tanto la estructura de los *kimono*s como el aspecto final de la silueta, incluyendo los peinados y el maquillaje. Los cuellos pierden volumen en la parte delantera para que el *kimono* se ajuste a los hombros y los resalte, el *ohashori* desaparece (aunque el *kimono* no se lleva al estilo *susohiki*) y el *obi* se modifica para conseguir evocar la silueta de un reloj de arena. El aspecto final, para un conocedor del *kimono*, es desequilibrado y desproporcionado.

El *kimono* y peinado de las *geishas* es extremadamente rico en matices simbólicos y señala con extrema precisión en qué momento de su carrera profesional se encuentra una de ellas. Hay estilos de peinado, como el *wareshinobu*, que nos identifican a su portadora como una *maiko*, mientas que el *sakkō* indica que está en los últimos días de su aprendizaje. A partir del momento en que la *maiko* corte la pequeña coleta que caracteriza este estilo, pasará a peinar el *takashimada*, llevado exclusivamente por las *geishas* de pleno derecho.

Todos estos matices se pierden en las modificaciones que se realizan en el vestuario y peluquería de esta película, cuando no son directamente mal utilizados, como por ejemplo en el caso de la actriz Gong Li que, a pesar de interpretar a una *geisha* adulta, lleva un recogido rematado con una pequeña coleta, al parecer inspirado en el *sakkō*.

Nos encontramos pues, con una interpretación muy personal de lo que podría ser un *kimono*, que se superpone además a errores técnicos a la hora de vestir a las actrices: por lo general el *obiage* y *obijime* están mal atados y en algunas escenas las actrices aparecen con la parte derecha del *kimono* cruzada sobre la izquierda, como lo llevan los *kimono*s de enterramiento.

3. Extracto de una entrevista a Collen Atwood. http://www.costumersguide.com/cr_geisha.shtml [01/03/2014]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El resultado final son prendas que parecen *kimono*s, pero que no lo son, y por tanto no resultan inteligibles. Si se permite la analogía, exactamente el mismo tipo de resultado que se obtendría al pasar un texto por un traductor automático.

Bibliografía

DALBY, Liza:

(2004). *Geisha*. Barcelona, Debolsillo.

(2001). *Kimono*. Fashioning culture. London, Vintage.

ESCOBAR LÓPEZ, Almudena, (2008), "El Cabello femenino en Japón". En: *La mujer Japonesa, realidad y mito*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp.129-153.

KOMOMO (2008), *A Geisha's Journey. My life as a Kyoto apprentice*. Tokyo, Kodansha International Ltd.

OKAZAKI, Manami y JOHNSON, Jeoff (2013), *Kawaii! Japan's culture of cute*. Munich, Prestel.

RICHIE, Donald (2007), *A tractate on Japanese Aesthetics*. Berkeley, Stone Bridge Press.

YAMAMOTO, Yuji (1999), "An Aesthetics of Everyday Life. -Modernism and Japanese aesthetic ideal, "Iki"". http://yuji.cosmoshouse.com/works/papers/aes-everye.pdf [octubre de 2013]

YAMANAKA, Norio. (1986), *The Book of Kimono*. Tokyo, Kodansha International Ltd.

The costumers' guide to movie custom (website). Extractos de entrevistas a Collen Atwood, diseñadora de vestuario de Memoirs of a Geisha en The Costumer's Guide for Movie Costumes. http://www.costumersguide.com/cr_geisha.shtml [01/03/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Los *yōkai* y la mujer monstruo en el manga. Difusión del patrimonio mitológico japonés desde una perspectiva de género

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Andrea de Pablo Rodríguez
Universidad de Zaragoza

Palabras clave: manga, cómic, *yōkai*, mujer, género.

Resumen: Los *yōkai*, ya sean animales como el *kitsune* (zorro) o el *tanuki* (mapache), protectores de la naturaleza, objetos que han sido imbuidos de la energía de sus dueños o simples humanos contaminados por sus sentimientos negativos, han venido poblando las historias y las pesadillas de los japoneses. Como resultado de ello, el manga o cómic japonés, en tanto que embajador de la cultura japonesa, ha recogido este universo mitológico, actualizándolo y difundiéndolo en otros ámbitos culturales. Un pronto ejemplo sería la obra de Shigeru Mizuki. Así mismo, podemos encontrar al *yōkai* en mangas como *Inuyasha*, *Nurarihyon no Mago*, o *xxxHolic*. Entre todos estas criaturas sobrenaturales, observaríamos un gran número de mujeres monstruosas, desde *yuki onna* (la mujer de las nieves) a la mujer araña. Estas figuras vengativas y oscuras, estarían relacionadas con un miedo ancestral a la mujer y la relación simbólica de esta con las fuerzas de la naturaleza, desconocidas e incomprensibles para el hombre. El presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo se trasmite este patrimonio en el manga, así como los mensajes de género que se desprenden de estos y qué consecuencias ha tenido esta mitología en el desarrollo de la ficción japonesa posterior.

Keywords: manga, comic book, *yōkai*, gender.

Abstract: *Yōkai*, which can be either such different criatures as *kitsune* (fox) or *tanuki* (raccoon), protectors of the Nature, objects that had been influenced with theirs owners' energy or bare human who had been afected by negatives feelings, had always lived in Japanese stories and night mares. As a result, manga (Japanese comic), as the main Japanese Cultural Ambassador, have received this mythological universe, actualizing it and disseminating it in others cultural spheres. An early example may be Shigeru Mizuki's works, but *yōkai* can also be found in manga as *Inuyasha*, *Nurarihyon no Mago* or *xxxHolic*. Among all those supernatural criatures, we could see a huge number of monstruos women, from *yuki onna* to the spider woman. Those vengative and dark characters are related to an ancestral fear to Woman and her symbolic relationship with unknown and misunderstood forces of Nature. The present paper aim's is to analyze in which ways is this cultural heritage transmitted as well as its gender ideology and what are the consequences of this mythology in the development of further Japanese fiction.

1. Ambigüedad del término *Yōkai*

En nuestro acercamiento al mundo fantástico japonés, la primera cuestión que surge es la naturaleza de los *yōkai*. Sin embargo, ésta no podría resultar más confusa, especialmente para un occidental, que sepa diferenciar claramente entre monstruos

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

malvados, criaturas benévolas y dioses. De este modo, cuando preguntamos: "¿Qué es un *yōkai*?" nos toparemos con una lista de características más que con una definición clara y las criaturas mencionadas podrán clasificarse heterogéneamente como monstruos, espíritus, deidades menores, etc. (M. D. Foster; 2009:11).

Con *yōkai* englobaríamos a los zorros y mapaches transformistas, pero también a los *tsukumogami*, los objetos que han cobrado alma con el paso de los años, así como los espíritus de personas corroídas por los malos sentimientos. A pesar de su variedad, todos estos seres comparten un denominador común: el miedo, entendido como un sentimiento de fascinación y repulsa hacia lo desconocido (M. D. Foster; 2009:8). Esto entraría en consonancia con una explícita prohibición de ver más allá de lo evidente, a través del fino velo que en el ideario japonés separa el mundo cotidiano de lo sobrenatural (C. Requena; 2009:15).

Una forma de entender este ecléctico universo mítico, sería remitirnos a la ya de por sí ecléctica religiosidad japonesa, en la que conviven sin conflictos prácticas sintoístas, budistas e incluso taoístas y confucionistas. En un primer momento, se haría tangible un posible vínculo entre Sintoísmo y *yōkai*, debido a la habitual confusión entre *yōkai* y *kami* (M. D. Foster; 2009:15), si bien algunos personajes como el *yasha* o los *ashura* provienen del panteón budista (N. Reider; 2010:11). Curiosamente, las prácticas para "exorcizar" a estar criaturas serían las conocidas como *Onmyōdō* (F. Lanzaco; 2008:28), cuyos conocimientos sobre el *ying* y el *yang* se usarían para disminuir las influencias negativas de estos seres en los humanos. Una vez más, todas estas creencias se amalgaman en la espiritualidad nipona en un eje común: la admiración y terror hacia una naturaleza tan bella como temible (F. Lanzaco; 2008:69-71). Sería este sentimiento el que posibilitaría la ideación de los *yōkai*, estructurado a su vez por la construcción del *otro* en la sociedad japonesa.

2. Transmisión del *yōkai* al manga

A lo largo de la historia, los *yōkai* han sido representados en diversos formatos tanto artísticos como literarios. Se los nombraría ya en la *Nihon Ryōki* mientras que en el siglo XII, aparecen los primeros *emakimono* sobre *yōkai*, tales como *Hyakkiyagyō emaki*, *Ōkagami*, *Konjaku Monogatari Shū* o *Uji Shūi Monogatari* (M. D. Foster; 2009:8). Igualmente, el *yōkai* se mencionará en obras literarias como el *Genji Monogatari* o el *Heike Monogatari* (N. Reider; 2010:57-59). Más tarde los *yōkai* serían clasificados casi enciclopédicamente en el libro de *Seiken*, lo que propiciaría que en la urbana Edo se les representara en grabados como *La procesión de los cien demonios* de Kawanabe Kyōsai, así como diversas obras de *Kabuki* y *Nō*[1].

Esta larga tradición literaria y pictórica desembocaría en el manga de manos de Shigeru Mizuki, autor que debutaría en 1959 con *Hakaba Kitarō*. Posteriormente, obras como *Gegege no Kitarō* (1965) o *Nonnonbâ* (2007) le otorgarían el reconoci-

1. Véanse al respecto B. Koyama-Richard (2008) y F. Cid (2011).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

miento que tiene hoy en día. En estas obras se apreciaría no sólo un cierto vínculo con formas pictóricas anteriores, como el *ukiyō-e*, sino también una cierta ternura hacia los *yōkai* como criaturas marginadas y un claro antibelicismo (S. Suzuki; 2011:230-233). De esta manera, vemos como los *yōkai* se ven abiertos a numerosos tratamientos, muchas veces ideológicos y propagandísticos. Así, un capítulo de *Gegege no Kitarō* serviría para crear la película *Yōkai Daisensō* (Yoshiaki Kuroda, 1968) en la que se puede entrever claras críticas al imperialismo norteamericano. Décadas más tarde, Takashi Miike retomará el mismo tema (*La gran guerra Yōkai*, 2005), criticando la guerra de Irak y el despilfarro del hombre moderno (Z. Papp; 2009:234). Para explicar estas curiosas relecturas, Deborah Shamoon se remite al concepto de *database* de Hiroki Azuma. Según Azuma, los fans del manga no se siente tan atraídos por las tramas o grandes narraciones sino por una serie de detalles en la creación de los personajes, reconocidos de manera casi enciclopédica y que se reproducirían intertextualmente. En opinión de Deborah Shamoon (2013:281), este tipo de relación enciclopédica sería propia de catálogos como el de Seiken, por lo que la incorporación del *yōkai* al manga moderno no sería extraña.

Si examinamos los mangas donde aparecen los *yōkai* nos damos cuenta de que se repite una serie de personajes que compartirían una misma representación iconográfica, si bien el tratamiento que finalmente reciban dependerá de la función que tenga la obra en sí. En *xxxHolic* (CLAMP, 2003-2011), en el que Watanuki Kimihiro hace de recadero de la bruja Yuko, bajo la promesa de que ésta le libre del acoso de los espíritus; el encuentro con lo paranormal se encuentra condicionado por un retrato indirecto de la rareza humana (CLAMP; 2004, Vol.1:5). En *Inuyasha* (Rumiko Takahashi, 1996), una escéptica adolescente moderna cae por un pozo hasta la época feudal, donde ella y un medio demonio, Inuyasha, deberán recopilar los fragmentos de una gema sagrada. En este manga, Kagome es capaz de volver a su época a través del mismo pozo, por lo que se establece un vínculo entre el Japón contemporáneo de la protagonista y un Japón ancestral, mítico y salvaje (R. Takahashi; 1996, Vol.1:18). Sin embargo, en muchos mangas, los *yōkai* son sólo un motivo más, condicionados por las convenciones del manga en que estén insertos. Tendríamos así, *Shōnen Manga* de acción como *Shaman King* (Hiroyuki Takei, 1998-2004) o *Blue Exorcist* (Kazue Kato, 2009) donde los monstruos sólo sirven para sustentar el mundo fantástico en el que transcurre la historia. Un ejemplo claro de ello, sería *Nura, el señor de los yokai* (*Nurarihyon no Mago*, Hiroshi Shiibashi, 2006). En este manga, se reinterpreta la clásica procesión de los cien demonios, como si de un clan o *ie*, se tratara. El objetivo del protagonista será aprender a liderar a los *yōkai*, a pesar de su sangre humana, insistiendo en los valores de lealtad y compañerismo tan habituales en el *Shōnen*. De esta manera, las criaturas se dividirán en aliados y enemigos, adquiriendo nuevos poderes alejados de su iconografía habitual[2]. Por el contrario, en el *Shōjo*, donde lo que importa es el desarrollo psicológico de los personajes (K. Allen e J. E. Ingulsrud; 2009:11), se subraya la otredad del *yōkai* para enarbolar las dificultades de los protagonistas para relacionarse. Esto es lo que ocurriría en *Inu x Boku SS* (Kokoa Fujiwara, 2011), donde

2. Como un *kappa* lanzando ataques de agua en vez de usar el sumo, *Ibídem*, Vol.5:160-161.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

los personajes medio *yōkai* y descendientes por ello de familias de alta alcurnia viven en un edificio de lujo exclusivo, protegidos por un particular servicio secreto. El manga versaría sobre la convivencia de estos personajes y sus problemas emocionales (K. Fujiwara; 2011, Vol.1, Cap.1:5 y Cap.3:3-4).

Así mismo, también nos encontraremos con mangas que no hagan referencia directa a los *yōkai* pero que remitan a ellos de manera indirecta. De esta forma, en *Mushishi* (Yuki Urushibara, 2000), se nombra a los *mushi*, unas criaturas que conviven con los seres humanos causándoles enfermedades que el experto personaje principal curará, otorgando así una explicación pseudo científica a lo que antes era incomprensible (Y. Urushibara; 2007, Vol.1:62-72). Finalmente, una nueva reinterpretación sería la de los extraterrestres, como vemos en *Lamu* (*Urusei Yatsura*, Rumiko Takahashi, 1978-1987).

3. La mujer como medio entre la vida y la muerte

Cuando nos sumergimos en las leyendas japonesas, en seguida constatamos la relevancia de la mujer en ellas, puesto que existiría un vínculo entre lo femenino, la naturaleza y el otro mundo. Esto radicaría en el misterio de la reproducción que sería visto como mágico en las sociedades ancestrales (S. de Beauvoir; 1991, Vol.1:272-273). En el manga, esta idea se expresaría en la figura de la *miko* sintoísta, en la que la consecución de poder místico se relaciona con la maduración biológica femenina (A. Levi; 1996:127). Por ello, asistimos a una procesión de sacerdotisas ya sean sintoístas como Izumo Kamiki de *Blue Exorcist* (K. Kato; 2010, Vol.2:82), Wakaba de *Yami no Matsuei* (Yoko Matsushita, 1996) u *onmyoji* como Yura Keikan de *Nura, el señor de los Yokai*. Incluso en una historia costumbrista, como *NonNonba*, se observa a la mujer en este vínculo. Así, la anciana Nononba enseña a Shige acerca del mundo oculto a las nuevas generaciones. Del mismo modo, la enfermiza Chigusa será confundida con un espectro en su primer encuentro con el protagonista. Cuando muera serán las historias de Nononba y los incipientes cómics de Shige los que la tranquilizarán en su viaje al Más Allá. Sin embargo, el personaje donde más claramente se ve esta relación es Miwa, una niña con una alta percepción extrasensorial, que guiará a Shige al mundo de los *yōkai*. Por último, el vínculo femenino y materno se observa cuando Miwa es convencida por el espíritu de su madre para acatar su destino (S. Mizuki; 2010:198-401).

Por desgracia, esta relación supuestamente beneficiosa puede invertirse fácilmente. Ese sería el caso de la *miko* Kikyō, de *Inuyasha*, quien al principio de la serie es la encargada de custodiar y purificar la esfera de los Cuatro Espíritus. Sin embargo, muere creyendo falsamente que ha sido traicionada por su amado Inuyasha (R. Takahashi; 1996, Vol.1:5-7 y Vol.5:8-15). Cuando Kagome aparece en la era feudal, en seguida es vinculada con Kikyō. No en vano, la esfera vuelve a aparecer en el interior de su cuerpo, obvia metáfora de su poder mágico-reproductivo (R. Takahashi; 1996, Vol.1:12). Por desgracia, una *oni* femenina intenta revivir a Kikyō, sin éxito, puesto que el alma

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de ésta, ya se ha reencarnado en Kagome. En el cuerpo falso de la Kikyō resucitada sólo quedarán la ira y el ansía de venganzas, es decir, el *onryō*[3] que corrompe el alma en la tradición japonesa (R. Takahashi; 1996, Vol.3:6). A partir de este momento, Kikyō suplirá su vacío existencial devorando las almas de otras personas fallecidas, en un acto connotadamente vampírico.[4] De esta forma, se cumple el círculo de vida y muerte: *«la madre ofrece a su hijo a la muerte dándole la vida, la amante lleva al amante a renunciar a la vida y a abandonarse al sueño supremo. Este es el vínculo que une Amor y Muerte»* (S. de Beauvoir; 1991:273-274).

4. La mujer monstruo

Vistos como embajadores de mortalidad, los *yōkai* femeninos se caracterizan por ser criaturas vampíricas e híper sexuadas que usan sus encantos para atraer a sus víctimas y succionarles la energía: como la mujer gato, la mujer de las nieves, la mujer araña. Podemos entrever un ejemplo de ello en *xxxHolic*, cuando Watanuki se enfrenta al Espíritu de las Arañas. Nada más aparecer esta villana muestra una iconografía sexual bastante obvia: se trata de una mujer curvilínea, de abundante cabellera que viste un camisón de lencería erótica y medias de rejilla. Durante este encuentro, la actitud de esta "araña" alternará entre lo sensual y lo sádico. Desgraciadamente, termina devorando con alevosía un ojo de Watanuki con poderes espirituales, una metáfora del vampirismo psíquico (CLAMP; 2004, Vol.8:91-92). Un caso similar sería el de Yura (*Inuyasha*) una *oni* que usa el cabello de los muertos para atrapar a sus víctimas y exhibe la misma mezcla de híper sexualidad y sadismo (R. Takahashi, 1996 Vol.2:18). Estas figuras se corresponderían a un miedo atávico a la madre y la sexualidad femenina (B. Creed; 1999:261 y 263).

Estas figuras femeninas monstruosas representarían los límites de lo humano y estarían limitadas por una serie de oposiciones que identifican lo humano con lo masculino y lo femenino con la otredad (H. Kawao; 1990), como ocurre con Lamu. En este personaje se da una clara iconografía de *oni* pero mezclada hábilmente con la de alienígena, de manera que ambos conceptos se diluyen y pensada para aumentar su atractivo. Así mismo, muchos de los *yōkai* femeninos que aparecen en la serie son igualmente explicados por esa lógica del *Otro* que difumina los conceptos de *yōkai* y alien. Vemos como la mujer de las nieves es en realidad otra alienígena solitaria que vive en el helado Neptuno (R. Takahashi; 2005, Vol.1:140-141).

Estas figuras femeninas, serán, al igual que sus homólogos masculinos, susceptibles a una nuevas relecturas, cuando no a una domesticación en aras de las convenciones del manga moderno. Un caso interesante sería *La dama de las nieves* (*Shirahime-syo*, 1992) de CLAMP, donde el otrora cruel y despiadado espíritu femenino que

3. Véase: C. Requena; 2009:47. A este respecto, N. Reider (2010:56 y 60) señala la relación entre la *oni* femenina y el ámbito privado de la sociedad, ámbito que suele estar protagonizado por las mujeres.
4. También varios monstruos occidentales como la empedusa o la lamia muestran una conducta vampírica por carecer de alma (P. Pedraza; 2004:191).

helaba a sus víctimas hasta la muerte, se convierte en un personaje trágico e incomprendido, a penas un figurante en las historias cortas relatadas. La moraleja final de este manga (CLAMP; 2005:126-127), es que las desgracias de las que los humanos culpan a lo sobrenatural no son más que responsabilidad propia: *«La nieve no es mi llanto (…) Es el desconsuelo de los hombres lo que invoca a la nieve».* Otra *Yukionna* destacable sería la que aparece en *Nura: El señor de los Yokai*, puesto que nos toparíamos con un personaje todavía más influido por los estereotipos del *Shōnen Manga*. Estaríamos, entonces, frente a una clara subordinada del protagonista, por el que muestra lealtad y reverencia. Si bien Yukionna, intentará salvar a su líder varias veces, terminará siendo ella la rescatada, a menos que, como buen personaje femenino redimido, se sacrifique por su señor (H. Shiibashi; 2011, Vol.6:20-22). Finalmente, la *yukionna* de *Inu x Boku SS*, vuelve a mostrar la iconografía típica del personaje, pero su carácter se adapta esta vez al *Shōjo Manga*, mostrando, en vez de la hipersexualización, ciertas tendencias lésbicas que resultan más risibles que temibles (K. Fujiwara; 2011, Vol.1:27 y 49).

Una vez más, esto no quiere decir que los rasgos asociados a la *yōkai* femenina se pierdan, sino que son adoptados por personajes femeninos en principio ajenos a este folklore. Así ocurre con Yuko en *xxxHolic*, pues desde su primera aparición este personaje se ve configurada por la mencionada combinación de atracción y repulsión propia de los *yōkai*. De esta forma, Yuko se muestra hipersexualizada ya sea por su sugerente forma de tumbarse en su asiento mientras fuma opio o por coquetear en broma con Himawari, una amiga del protagonista, si bien en seguida también alcanza un matiz aterrador sobre todo por la naturalidad con la que afronta lo paranormal. Conforme avance la historia, Yuko se irá postulando como guía y maestra de Watanuki en el mundo espiritual, hasta el mismo momento de su desaparición. Es entonces cuando sabemos que Yuko debería haber muerto pero que un fuerte deseo la mantuvo con vida, con un encantamiento que se ha deshecho en el presente (CLAMP, 2004, Vol.15:147 y 153). Después de su desaparición, Watanuki decide aguardar el regreso de su jefa, sustituyéndola e imitándola, de tal manera que quede él mismo feminizado (CLAMP; 2004, Vol.16:45-47). Esto constataría hasta qué punto todas estas características se relacionan con el carácter femenino.

5. Evolución de la mujer monstruo en el manga

Desvinculada de la tradición *yōkai*, los personajes femeninos siguen siendo considerados como embajadoras de otras realidades (T. Bermúdez; 1995:42). Esto explicaría el éxito en el manga de personajes como la adolescente vampiro que, en *Vampire Princess Miyu* (*Kyūtsuhime*, Narumi Kakinouchi y Toshiki Hirano, 1990-2000) y en la exitosa franquicia *Blood;* muestra la íntima conexión entre la sangre menstrual y el vampirismo (S. Napier; 2008:97). Igualmente, los poderes místicos de la *miko* estarían presentes en otro popular subgénero de manga, la *magical girl*. En este tipo de historias, una muchacha tiene un encuentro con un emisario de otro mundo, que le otorga una herramienta mágica con la que colmar a la protagonista de poderes casi metafísi-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

cos (C. M. Sánchez; 2013:62). En estos poderes intangibles entraría el carácter místico y arcaico de la reproducción femenina.

Igualmente, persistiría el miedo atávico a las mujeres en la construcción de las villanas que seguirán siendo tan aterradoras como seductoras. Esta visión aterradora de una sexualidad más allá de los límites de la heterosexualidad normativa daría lugar a todo un entramado de monstruos femeninos. Otro de estos monstruos femeninos modernos sería la *Cyborg* en la que la construcción arbitraria de un cuerpo, que a pesar de su supuesta asexualidad vuelve a ser femenino, pone de relieve que *«La mujer es el "otro", subjetivado o negado, encarnado en un cuerpo femenino y limitado al deseo»* (M. C. Rubio; 2003:178). Teniendo todo esto en cuenta, podemos percatarnos que todas estas readaptaciones de la mujer monstruo son posibles en la medida en que se mantiene viva la esencia de estos personajes, es decir, la idea primigenia de que la mujer es ante todo cuerpo y naturaleza indomable (S. de Beauvoir; 1991:246).

6. Conclusiones

Actualmente, no resulta pretencioso anunciar que el manga o cómic japonés ha terminado siendo una de las exportaciones japonesas de cultura popular más expandidas por el globo. Este hecho no es tan incipiente como pudiera creerse, puesto que a partir de los años noventa el cómic ya se empezó a postular como una forma más vital y contemporánea de dar a conocer Japón en el extranjero. Este éxito internacional, parece originarse, entre otros aspectos, en la dualidad del mensaje del manga, que insiste en elementos universales como la emoción humana, aunque sea, en ocasiones, bajo la forma de los mitos y leyendas japoneses. Con esto en mente, podríamos entender que aquello que posibilita la difusión y el conocimiento de los *yōkai* a través del manga es la conexión de estos mitos con un cierto sentir universal, es decir, la arcaica explicación de la naturaleza que nos rodea a través de lo sobrenatural, así como la identificación de la mujer con la naturaleza en tanto que cuerpo finito y o*tro* opuesto al y*o* humano y masculino. De esta forma, esta representación de la mujer nos habla de un hecho común a todo los patriarcados, sin distinciones geográficas: el miedo a la castración por parte de una madre que se reverencia pero también se teme.

Bibliografía

ALLEN, Kate e INGULSRUD, John E. (2009), *Reading Japan Cool*. Lanhman, Lexington Books.

BEAUVOIR, Simone de (1991), *Le dexiéme sexe, Vol.1, Les faits et les Mythes*. París, Gallimard.

BERMÚDEZ, Trajano (1995), *Mangavisión*. Barcelona, Glénat.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

BRENNER, Robin E. (2007), *Understanding Manga and Anime*. Westport, Libraries Unlimited.

CID LUCAS, Fernando (2011), "Yokai en el teatro nacional japonés, Yamamba y Tsuchigumo", *UBI SUNT? REVISTA DE HISTORIA*, nº 26, pp. 33-39.

CIXOUS, Hélène (2005), *La risa de la medusa*: *Ensayos sobre la escritura.* Barcelona, Anthropos.

CREED, Barbara (1999), "Horror and the Monstrous- Femenine: An Imaginary Abjection". En: *Feminist Film Theory, A reader,* Edinburgh, Edinburgh University Press, pp.251-265.

FOSTER, Michael Dylan (2009), *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of the Yōkai*. Berkeley y Los Angeles, California University Press.

HADLAND DAVIS, Frederick (2008), *Mitos y Leyendas de Japón*. Gijon, Satori.

KAWAO, Hayao (1990), *The Japanase Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan*. Dallas, Spring Publication.

KINSELLA, Sharon (2000), *Adult Manga: culture and power in contemporary Japan Society*. Richmond, Curse.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte (2008), *Mil años de Manga*. París, Electa.

LANZACO SALAFRANCA, Federico (2008), *Religión y espiritualidad en la Sociedad Japonesa Contemporánea*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

LEVI, Antonia (1996), *Samurai from Other Space*. Chicago, Open Court.

NAPIER, Susan J. (2008), "Vampire, Psyphic Girls, Flying Women and Sailor Scouts: Four faces of the young female in Japanese Culture". En: *The world of Japanese Popular Culture: Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, pp.91-108.

PAPP, Zília (2009), "Monsters at War: The Great Yōkai Wars, 1968-2005", *MECHADEMIA*, nº4, pp.225-239. http://muse.jhu.edu/journals/mec/summary/v004/4.papp.html [13/12/2013]

PEDRAZA, Pilar (2004), *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar.

REIDER, Noriko T. (2010), *Japanese demon lore: Oni from ancient times to the present*. Logan, Utah University State Press.

REQUENA HIDALGO, Cora (2009), *El mundo fantástico en la Literatura Japonesa*. Gijón, Satori.

RUBIO LINIERS, María Cruz (2003), "La imagen virtual de la mujer. De los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo", *Femenino/s,* nº 2, pp.168-172. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2993/1/Feminismos_2_11.pdf [4/12/2010]

SÁNCHEZ MORILLAS, Carmen Mª (2013), "Crisis del personaje. La bruja en la era tecnológica.", *Tejuelo*, nº17, pp.56-66. http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4353113 [11/11/2013]

SANTIAGO, José Andrés (2012), "Generación Manga. Auge global del imaginario manganime y su repercusión en España", *Puertas a la lectura*, nº 24, pp.10-27. http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4026509 [17/09/2013]

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

SHAMOON, Deborah (2013), "The *Yōkai* in the Database: Supernatural Creatures and Folklore in Manga and Anime", *Marvels & Tales*, nº 27.2, pp.276-289. http://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol27/iss2/9. [5/01/2014]

SUZUKI, Shige (2011), "Learning from Monsters: Mizuki Shigeru's Yōkai and War Manga", *Image & Narrative*, Vol. 12, nº 1, pp.229-243. www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/134 [13/12/2013]

Mangas estudiados:

CLAMP:

(2004). *xxxHolic*, Barcelona, Norma Editorial.

(2005). *La dama de las nieves*, Barcelona, Norma Editorial.

FUJIWARA, Kokoa, (2011) *Inu x Boku SS*, submanga.com/Inu_x_Boku_SS [4/01/2014]

KATO, KAZUE (2010), *Blue Exorcist*, submanga.com/r/62803 [5/01/2014]

MATSUSHITA, Yoko (2003), *Yami no Matsuei: Hijos de la Oscuridad*, Barcelona, Glénat.

MIZUKI, Shigeru (2010), *Nononba*, Bilbao, Astiberri.

SHIIBASHI, Hiroshi (2011), *Nura: El señor de los Yokai*, Barcelona, Norma Editorial.

TAKAHASHI, Rumiko:

(1996). *Inuyasha*, www.animextremist.com/inuyasha-manga.htm, [2/01/2014]

(2005). *Lamu: Urusei Yatsura*, Barcelona, Glénat.

TAKEI, Hiroyuki (2005), *Shaman King*, Barcelona, Glénat.

URUSHIBARA, Yuki (2007), *Mushishi*, Barcelona, Norma Editorial.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

La mujer en el cine de Tekeshi Kitano: análisis de los personajes femeninos de *Hanabi* y *Zatoichi*

María José Platero Romero
Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Cine japonés, feminismo, estereotipos, Takeshi Kitano, género.

Resumen: Takeshi Kitano es uno de los directores de cine japonés más conocidos en Occidente. Ha tratado diferentes géneros y temáticas. Sus películas están ambientadas en contextos tan dispares como el mundo de la *yakuza*, el Japón feudal o el actual. Sin embargo, a diferencia de otros directores que retratan el universo femenino, su obra ha pasado por ser muy "masculina" con ausencia de personajes femeninos relevantes. Este artículo pretende analizar los personajes femeninos de *Hanabi* y *Zatoichi* y poner de manifiesto estereotipos de género y arquetipos fílmicos que pueden contribuir a la formación de la imagen de la mujer japonesa en espectadoras y espectadores occidentales.

Keywords: Japanese cinema, feminism, stereotypes, Takeshi Kitano, gender.

Abstract: Takeshi Kitano is one of the most popular Japanese cinema directors in West. He has worked different film genres and topics. His films are set in different contexts like the *yakuza* world, the feudal Japan or the current one. Unlike other directors who reflect the women world, Kitano's films it's reported to be very "masculine" without outstanding female characters. This paper aims to analyze the female characters of *Hanabi* and *Zatoichi* and to reveal gender stereotypes and cinema archetypes that can help to making the Japanese woman image for Western audience.

Desde que obtuviera el León de Oro en la *Mostra* de Venecia de 1997, Takeshi Kitano se ha convertido en uno de los directores de referencia de la cinematografía japonesa. Sus obras se estrenan y se editan en múltiples formatos, por lo que su discurso fílmico se ha convertido en una importante fuente de información sobre la sociedad nipona.

De ahí que un análisis de sus personajes femeninos y de la imagen que de la mujer se formula en sus obras, sea pertinente para estudiar la representación de género en un medio como el cine japonés y sus estereotipos. Asimismo, la importancia de Kitano también radica en haber trabajado diferentes géneros, desde el *jidaigeki* (cine histórico) hasta el contemporáneo, pasando por el de *yakuza* (mafia).

Para llevar a cabo el análisis propuesto en esta comunicación se han escogido dos películas de Takeshi Kitano: *Hanabi* y *Zatoichi*. El criterio de selección de las mismas ha sido el género de las obras, de forma que representen géneros distintos. Aunque no hay que perder de vista la arbitrariedad de las clasificaciones y que en el caso de las obras de Kitano no siempre están claramente definidas, *Hanabi* estaría dentro del cine negro o de la *yakuza* y *Zatoichi* del clásico *jidai geki* ambientado en el Japón feudal.

Para sistematizar la recogida de datos sobre los personajes femeninos y con la propuesta de llevar a cabo un análisis objetivo, se han seguido dos fichas de elaboración pro-

pia[1], de tal forma que sirvieran como guía objetiva durante el visionado y minutado de la presencia femenina por escenas. En el análisis se han observado los planos, la composición… en definitiva, los recursos visuales además del texto de los personajes, aspecto, simbolismo y comunicación no verbal con la intención de alcanzar los siguientes objetivos:

Poner de manifiesto los estereotipos de género que Takeshi Kitano proyecta en sus obras y constatar si desde una perspectiva de género la imagen de la mujer que este director construye puede contribuir a la desigualdad de género.

En *Hanabi*, la mujer de Nishi, como personaje femenino más importante, aparece en prácticamente el 24% de las escenas. Sumando su presencia en todas, el tiempo real en pantalla de esta mujer no llega a 16 minutos de los 103 que dura la obra completa. Además, hay que tener en cuenta que el tiempo contabilizado no está dedicado de forma exclusiva a ella, puesto que son muchas las escenas y planos que comparte con el verdadero protagonista de la película, su marido Nishi. Exactamente en dos momentos, en planos de 20 y 4 segundos respectivamente de duración, la mujer aparece sola en su casa, sin la compañía de su marido, guardando ropa en una bolsa de viaje y esperando pacientemente una vez terminada esta tarea.

El resto de personajes femeninos tienen una presencia mucho menor que la mujer enferma de Nishi. Concretamente la viuda de Tanaka aparece únicamente en dos escenas, con un total de 50 segundos de tiempo real en pantalla. A la joven chatarrera la vemos escasos 10 segundos en un par de escenas sin importancia ninguna para la trama principal del filme. Las oficinistas que trabajan en el banco que atraca Nishi tampoco merecen especial mención, puesto que no son más que figurantes para dar credibilidad al escenario. Por último, la niña que juega con la cometa en la playa, y que vemos en escasos planos en la escena final de la película, tampoco cuenta con una función en la historia, aunque sí remite a la niña que la pareja protagonista perdió. Tras la pérdida, la mujer cayó enferma mientras que Nishi, por el contrario, continuó trabajando duramente.

Los tiempos anteriores muestran, por tanto, el carácter secundario y de reparto de estos personajes femeninos.

Centrándonos en la mujer de Nishi, este personaje se nos presenta por vez primera en la cama de un hospital, de espaldas y cabizbaja sin mirar a su marido. Antes ya habíamos oído hablar de ella a los compañeros policías del protagonista, haciendo referencia a los dos años que la mujer llevaba enferma y a la pérdida de la niña de ambos.

A medida que avanza la cinta, la caracterización de la mujer se lleva a cabo a través de escenas que destacan su carácter infantil y frágil, quizás con la cabeza un tanto perdida, y la ternura con la que la trata su marido, quien la hace sonreír a menudo. La dependencia hacia él es evidente. No hay textos para este personaje. Únicamente

1. Para la elaboración de nuestras fichas se han consultado modelos referidos al análisis de contenido de personajes femeninos, como las fichas de análisis de Humanes y de Gifreu que ofrecen Belén Monclús Blanco y Miguel Vicente Mariño (2008) y la ficha usada en el estudio *¿Cómo se ven las mujeres en televisión?* (González, G; Núñez, T., 2000), así como las tablas aportadas por el *Informe sobre la distribución por sexo de los tiempos de palabras en los informativos de las televisiones públicas andaluzas* elaborado por el Consejo Audiovisual de Andalucía (2013).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

escuchamos palabras de su boca en la escena final del filme y son para dar las gracias a Nishi y para pedirle perdón.

La culpa, por tanto, es un sentimiento que ronda a este personaje femenino. De hecho, podemos decir que las motivaciones de Nishi vienen provocadas por su mujer, ya que la enfermedad de ella es la que obliga a Nishi a cuidarla, a solicitar un préstamo a la *yakuza*, a robar dinero de un banco y también a emprender el último viaje juntos. La trama principal de la película se desarrolla a partir de que la enfermedad de la mujer se hace terminal. Y el desenlace se origina, en cierto modo, también por ella. La salida para una vida rota, como lo está simbólicamente la cometa con la que juega la niña de la playa, llega con la muerte. A la mujer no le queda mucho tiempo de vida y Nishi se encarga de cuidar de ella hasta el final, un final que él mismo precipita.

En *Zatoichi* encontramos la presencia de algún personaje femenino en aproximadamente el 58% de las escenas, aunque el tiempo que se le dedica en pantalla es de unos 20 minutos de los 115 del total de la cinta.

De los personajes femeninos, las *geisha* tienen consideración de protagonista y sus motivaciones desencadenan la línea argumental de la que parte la película. No sólo está representado el rol de *geisha* en este *jidai geki*, sino que también aparecen mujeres como personajes secundarios de la trama en papeles de campesina y esposa.

Las dos *geisha*, Okinu y Osei (aunque esta última nació niño), son bellas y educadas en las artes, como cabe de esperar de estas mujeres, aunque también son hábiles con las armas y buscan vengar el asesinato de su familia.

La campesina es una mujer activa, trabajadora, de pocos recursos económicos y que, como el resto del pueblo, sufre la extorsión de los señores. Es una mujer a la que vemos dedicada a las tareas domésticas (sirve té, prepara la cena, calienta el agua del baño, cose…) pero que también sale a trabajar al campo. Además, se trata de una mujer inteligente. Ella es quien relaciona el nombre de referencia del asesino de la familia de las *geisha* con el del jefe del clan.

La mujer del *ronin*, por el contrario, únicamente acompaña a su esposo. Está enferma y necesita el cuidado de su marido. Se siente culpable y la vemos en pantalla expresándole al *ronin* que no acepte un trabajo como asesino por ella. Los sentimientos de culpa y dependencia la llevan al suicidio.

La similitud de este último personaje con la mujer del protagonista de *Hanabi* viene dada por su condición de enfermas, de esposas y de mujeres débiles que necesitan los cuidados de los hombres. Las dos son sufridoras y con gran sentimiento de culpa, porque son las causantes de que los protagonistas masculinos se autosacrifiquen.

En ellas encontramos algunas de las características que la historia del cine japonés ha reproducido en sus heroínas del *josei eiga* o género femenino y en el *haha mono* o películas que versan sobre madres. Gregory Barret (1989) explica cómo el estereotipo de mujeres sufridoras está en conexión con las creencias socioculturales que, en el caso de Japón, transforman el sufrimiento en virtud y que está presente de forma primigenia en la diosa Izanami, que precisamente murió dando a luz. Además hay que tener en cuenta que el sufrimiento es una de las Santas Verdades del Budismo.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Desde que el confucianismo se afianzara en Japón en el período Tokugawa (1600-1867), este sistema de creencias ha influido en numerosos aspectos de la cultura que pueden detectarse en la formación de los arquetipos característicos del cine japonés. También el budismo ha dejado trazas en las construcciones y representaciones de los personajes femeninos.

Un primer aspecto que resulta relevante es el hecho de que las mujeres hayan sido tradicionalmente excluidas en el confucianismo (Yan, 1997). El neoconfucianista Mencio confirió a la mujer un papel inferior y obediente frente al papel activo del hombre. Como aclara Jinfen Yan, las mujeres no representaban un ejemplo moral en este sistema de pensamiento basado en dicotomías del tipo *junzi* (hombre superior) frente a *xiaoren* (hombre inferior); racional/emocional; público/privado; divino/profano; espiritual/material u honradez/lucro. El neoconfucionista Zhou Dunyi, como también resume Jinfen Yan, vincula la figura paterna con el cielo, con el *yang*, con el sabio y con el dirigente; mientras que la madre, que es la gobernada, queda unida al *yin*, a la tierra y a la gente común.

Contrarios que encontramos en las *geisha* de Zatoichi. Ellas, elegantemente vestidas de forma tradicional, remiten a la imagen que Pierre Loti desde sus libros *Madame Chrysanthème* y *Japoneries d'automne* extendió por Occidente. Sin embargo, Kitano representa unas *geisha* que, más allá de las jóvenes bellas y educadas, se guían por su aspecto más malvado.

Ya el *Genji monogatari* proporcionaba ejemplos de mujeres que tornan su natural puro en su contrario: el propio príncipe Genji sufre la venganza del fantasma de su exmujer o las leyendas sobre la vieja Yamauba que habita las montañas y devora a los viajeros que se pierden en los bosques.

Para Ian Buruma, este perfil demoníaco de la mujer es el reverso de la "eterna madre" y Gregory Barret lo interpreta a través del concepto de *ánima* de Carl Gustav Jung: imágenes arquetípicas de lo femenino en la psique de un hombre.

De esta forma, las mujeres que Kitano construye en *Hanabi* y *Zatoichi* responden a estereotipos que no son nuevos en el cine japonés sino que, por el contrario, se vienen repitiendo desde los comienzos de la artes narrativas japonesas y que han configurado el prototipo de la heroína japonesa: sufridoras, dependientes de los hombres, autosacrificadas y mujeres con el reverso negativo de su condición amable.

Además, estos personajes femeninos están en desventaja con respecto a los masculinos, puesto que existe perjuicio según el número de personajes femeninos, su presencia por escenas, importancia con respecto al argumento y planos que muestran a estas féminas en pantalla.

Bibliografía

BARLÉS BÁGUENA, Elena; ALMAZÁN TOMÁS, David (2008), *La mujer japonesa, realidad y mito*. Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza.

BARRET, Gregory. (1989), *Archetypes in Japanese Film*. USA, Susquehanna, University Press.

BENEDICT, Ruth (1974), *El crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*. Madrid, Alianza Editorial.

BINGHAM, Adam (2009), "Kitano Takeshi: Authorship, Genre & Stardom in Japanese Cinema". U.K., University of Sheffield.

BOISSELIER, Jean (1998), *La sabiduría de Buda*. Italia, Ediciones B.

BROWN, Blain (2012), *Cinematography, Theory and Practice*. USA, Focal Press.

BURUMA, Ian (2012), *A Japanese Mirror*. Gran Bretaña, Atlantic Books.

CEULEMANS, Mieke; FAUCONNIER, Guido (1979), "Mass Media: The Image, Role, and Social Conditions of Women. A collection and analysis of research materials". Unesco.

DAVIES, Roger; IKENO, Osamu (2002), *The Japanese Mind*. EE.UU, Tuttle.

DURANTI, Alessandro (2000), *Antropología lingüística*. Madrid, AKAL.

GALBRAITH, Patrick (2009), *The otaku enciclopedia. An insider's guide to the subculture of Cool Japan*. Japón, Kodansha International Ltd.

GONZÁLEZ GALIANA, Rafael; NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (2000), *¿Cómo se ven las mujeres en televisión? Análisis de los estereotipos que distorsionan su imagen social en los informativos no diarios de televisión, y propuestas de acción positiva para su eliminación.* Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros (Serie Comunicación).

GOODRIDGE, Michael (2002), *Directores. Cine*. Barcelona, Oceáno.

JACOBS, Brian (Ed.) (1999),*'Beat' Takeshi Kitano*. U.K., Tadao Press.

KITANO, Takeshi (2010), *Kitano par Kitano*. Con Michel Temman. París, Grasset.

LARDIN CARMONA, Rubén; SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2003), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. España, Paidós Comunicación.

MIRANDA LUIS, Ángel (2006), *Takeshi Kitano*. Madrid, Ediciones Cátedra.

MONCLÚS BLANCO, Belén; VICENTE MARIÑO, Miguel (2008), "Analizando noticiarios televisivos: revisión y propuesta metodológica". En *Actas y Memoria Final. Congreso Internacional Fundación -AEIC*, Santiago de Compostela, Asociación Española de la Investigación de la Comunicación.

RICHIE, Donald (2004), *Cien años de cine japonés*. Madrid, Ediciones Jaguar.

SAEKI, Junko (2008), "Beyond the geisha stereotype images of new women in japanese popular culture". En SEGERS, Ryan; *A. New Japan for the Twenty-first Century*, Routledge, U.K.

SAID, Edward (2002), *Orientalismo*. Séptima edición. Barcelona, Debolsillo.

TADA, Michitaro (2010), *Gestualidad Japonesa*. Barcelona, Adriana Hidalgo Editora.

TESSIER, Max (1999), *El Cine Japonés*. Madrid, Acento Editorial.

VILA MUSTIELES, Santiago (2010), *Takeshi Kitano, niño ante el mar*. Madrid, Akal.

VILLAPLANA RUIZ, Virginia (2008), "Identidades feministas, cultura visual y narrativas". *Asparkia*, 19, pp. 73-88.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

WATSKY, Paul (2001), "Anima". Ponencia presentada en el Programa Jung's Map of the Soul del Jung Institute de San Francisco. San Francisco, EE. UU.

WILLIS, Roy (2006), *Mitología del mundo*. Países Bajos, Evergreen.

YAN, John (1997), "The Images of the Feminine in Confucianism and Feminist Strategies for an Inclusive Philosophy". En *Asian Journal of Woman's Studies* (AJWS), vol. 3, nº 4, pp. 74-97.

CONSEJO AUDIVIOSUAL DE ANDALUCÍA. *Informe sobre la distribución por sexo de los tiempos de palabras en los informativos de las televisiones públicas andaluzas.* 14 de febrero de 2013.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Análisis de tópicos culturales del *J-Horror*: el desciframiento del cine de terror japonés a través de la mirada occidental en *El Grito*

Irene Raya Bravo y Francisco Javier López Rodríguez
Universidad de Sevilla

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: Cine de Terror, J-Horror, Cine Japonés, Cultura Japonesa, Remake.

Resumen: A finales de los noventa empieza desarrollarse en Japón una corriente cinematográfica, etiquetada en Occidente como *J-Horror*, que abarca aquellas películas de terror en las que intervienen aspectos sobrenaturales como fantasmas, espíritus y maldiciones. Los efectos especiales se subordinan al horror psicológico en estos filmes, cuyo éxito ha propiciado numerosos *remakes* norteamericanos. Estos *remakes* adaptan tópicos nipones y los introducen dentro de ambientes occidentales, de forma que se elimina el componente tradicional asociado al elemento sobrenatural.

En el *remake El grito (The Grudge,* Shimizu, 2004) la acción no se ubica en un escenario occidental, como sucede en la mayoría de estas revisiones, sino que son personajes norteamericanos los que se trasladan a Japón y deben acostumbrarse a sus tradiciones. Lo interesante es que los protagonistas del filme deben adaptarse a una cultura ajena mientras que se enfrentan a escalofriantes acontecimientos sobrenaturales. De esta forma, *El grito* se convierte en una de las producciones de *J-Horror* de mayor profundidad psicológica, pues se añade al argumento la extrañeza del inmigrante que trata de adaptarse a una cultura que no comprende. Por ello, este film permite comprender los tópicos culturales del *J-Horror* desde el punto de vista occidental.

Keywords: Horror Cinema, Japanese Cinema, J-Horror, Japanese Culture, Remake

Abstract: By the end of the 1990s a new cinematographic trend begins to appear in Japan. It has been labeled as *J-Horror* in the West and it includes many Japanese horror films featuring supernatural elements such as ghosts, spirits and grudges. In these films psychological horror is more important than special effects and their success triggered several remakes by American companies. These remakes adapt certain cultural Japanese topics, locating them in Western environments. As a result, many aspects related to traditional beliefs and superstitions are transformed or eliminated.

In the American remake *The Grudge* (Shimizu, 2004), we can see how the action does not take place in a Western location, as usually happens in this kind of adaptations. In this film, American characters travel to Japan and they must get used to a new culture and different customs. These characters must deal with a foreign culture as well as with supernatural events. Therefore, this film offers a great level of depth in terms of cultural adaptation, misunderstandings and cross-cultural communication through the figure of the immigrant. For this reason, we will perform an analysis of this *J-Horror* film in order to better understand Japanese culture through the Western point of view.

1. Introducción

El éxito del reciente cine de terror nipón y la consecuente ola de *remakes* producidos en los Estados Unidos convierten al movimiento en un interesante objeto de estudio académico. El término *J-Horror*, empleado originalmente para definir la pro-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ducción de terror japonesa que empieza a desarrollarse a finales de los 90, engloba actualmente productos del género del resto de Asia y de los Estados Unidos, siendo hoy día una distinción más temática que geográfica (Shen, 2009). Precisamente, lo importante de estos filmes es que su éxito y su originalidad han supuesto una reinvención del género que ha influido en la producción de terror internacional, desde Japón a los Estados Unidos, pasando por Corea y China. Las películas inscritas en el *J-Horror* son consecuencia de un determinado contexto de producción, ya que el «*movement is essentially tied to the evolution of new media on the global market*» (Shen, 2009) y, en ese sentido, *«the genre represents [...] the dual potentialities of new media; on one hand, a greater access and multiplicity of texts, and, on the other, the power of digitalization to erase historical context»* (M. Wada Marciano; 2007:41).

La presente comunicación realiza un análisis comparativo entre dos textos muy populares inscritos en el *J-Horror* y realizados en el primer lustro del nuevo milenio*:* la producción japonesa *La maldición (Ju-On,* Shimizu, 2002) y su *remake* norteamericano *El grito* (*The grudge*, Shimizu, 2004). Mediante su estudio se pretenden encontrar las diferencias derivadas de sus distintas nacionalidades de producción, teniendo presente la peculiaridad de este caso concreto, pues ambas se desarrollan en Tokio, por lo que no son borradas las huellas del contexto histórico y, en segundo lugar, las dos son dirigidas por Takashi Shimizu.

2. Marco teórico

2.1. Auge del *J-Horror* en el cine internacional

Una de las ventajas principales de las producciones del *J-Horror* japonés es que no están basadas en efectos especiales, sino que el miedo deriva más bien de factores psicológicos (E. Ozawa; 2006:2) y, por tanto, son relativamente baratas de producir. Además, los directores del *J-Horror* nipón utilizan los nuevos medios (tales como el video digital y la edición de ordenador) para abaratar presupuestos, por lo que han conseguido crear un nuevo género asequible, exportable y rentable. Desde el punto de vista de la empresa audiovisual, estas películas se desarrollan dentro del llamado "periodo post-estudio", en el que la dicotomía *major* versus producción independiente se ha reconfigurado, produciéndose una relación simbiótica entre ambos sistemas, incrementándose la afiliación entre los grandes estudios y los llamados productores independientes (M. Wada-Marciano; 2007:24-25). No obstante, una vez descubierto el potencial económico de estas producciones que renuevan el concepto de terror, los Estados Unidos han planteado los *remakes* como grandes producciones dirigidas a una audiencia internacional. Lo curioso del *J-Horror* es que «*these films have evolved from independent B-movies in the East to major blockbusters in the West and are now established as a genre within Hollywood cinema»* (P. Shen; 2009).

The Ring: El círculo (Ringu, Nakata, 1998) es la película que impulsa el éxito mundial del *J-Horror*, adaptándose apenas cuatro años después en Estados Unidos bajo el título *The Ring* (Verbinski, 2002) con un nivel de beneficios que prácticamente

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

triplicó su presupuesto[1]. Tras el gran éxito, Nakata realizará secuelas[2] tanto en Japón –*Ringu 2: El círculo 2 (Ringu 2,* 1999)- como en los Estados Unidos (*The Ring Two,* 2005). En 2002 trata de emular su primer éxito con otra producción diferente y estrena *Dark Water (Honogurai mizu no soko kara,* Nakata*),* que sería versionada en 2005 de nuevo en el mercado estadounidense bajo el título *Dark Water. La huella (Dark Water,* Salles). La fórmula se repite y otros directores realizan otros *remakes* de producciones de *J-Horror* que, no obstante, no consiguen obtener la misma repercusión, augurando el agotamiento de la fórmula: en *Pulse (Conexión) (Pulse,* Sonzero, 2006) participa como guionista el especialista en cine de terror norteamericano Wes Craven, que adapta la versión original de 2001 *Pulse (Kairo,* Kurosawa); no obstante, ni la película japonesa ni la versión norteamericana consiguen gran repercusión internacional. *Llamada perdida (Chakushin ari,* Miike, 2003) se adaptará cinco años después –*Llamada perdida (One Missed Call,* Valette, 2008)- sin llegar a cubrir sus gastos de producción[3]. Nuestro objeto de estudio, *El grito,* que se realizó tan solo dos años después de *La maldición,* es especialmente reseñable por dos razones: en primer lugar, porque atrajo a una gran audiencia recaudando diez veces su presupuesto de producción[4]. En segundo lugar, es un caso de *remake* destacable porque el mismo director japonés se encarga de la dirección en la versión americana, co-escribiendo el guión junto a Sthepen Susco.

2.2. Análisis de los *remakes* estadounidenses de películas de terror japonesas

Las producciones señaladas en el apartado anterior han sido estudiadas por diversos investigadores y académicos, lo cual ha generado una notable bibliografía sobre la reelaboración que sufren los films de terror japonés al ser adaptados en Estados Unidos.

Si bien ciertos estudios abogan por un enfoque textual centrado en las obras audiovisuales en sí (R. Malpartida; 2010), nos interesa destacar el modo en que los *remakes* de películas japonesas pueden ser vistos como puntos de encuentro (a veces desencuentro) entre imaginarios culturales diferenciados. En este sentido, son varios los autores que han señalado el modo en que las versiones estadounidenses descontextualizan o malinterpretan numerosos aspectos de la cultura y la sociedad japonesas presentes en los films originales. Del mismo modo, la apropiación de relatos y personajes que tienen sus raíces en tradiciones culturales diferentes hace que las obras estadounidenses resulten distantes y extrañas al propio público norteamericano. Por este motivo, Ch. Derry señala que «*although (...) American remakes invariably have higher budgets, slicker production values, more special effects, and often sensuous imagery, by no means do they feel as authentic*» (2009:292).

1. *The Ring* costó aproximadamente 40 millones de dólares y consiguió cerca de 129 millones tras su exhibición internacional.

2. La saga *The Ring* sigue adelante: en 2000 Norio Tsuruta dirigió la precuela *Ringu 0: El círculo 0 (Ringu 0: Bâsudei)* y en Japón se ha rodado *Sadako 3D* (2012, Hanabusa).

3. El remake de *Llamada perdida* costó aproximadamente 27 millones de dólares y su recaudación final se estima en algo menos de 27 millones.

4. El presupuesto de *El grito* fue de aproximadamente 10 millones de dólares y recaudó en todo el mundo unos 110 millones de dólares.

Por ello, de acuerdo con E. Ozawa, «*the success of the Hollywood remake of Ringu comes from the way in which it succeeded in making it totally adapted to an American cultural background*» (2006:7) a través de la erosión de las marcas de japonesidad de la historia original. Esta autora considera que la obra de Nakata, en la que el fantasma es de origen estadounidense, no contribuye a generar xenofobia (en el sentido más literal del término, pues se refiere al miedo hacia los extranjeros y no al rechazo o desprecio). En contraste, el hecho de que en *The Grudge* los fantasmas sean japoneses que acechan o atacan a estadounidenses vendría a reforzar la idea de que los espacios y las personas de culturas diferentes son potencialmente peligrosos para los occidentales. C. Balmain desarrolla aún más esta idea y argumenta que Kayako, el espectro de *The Grudge*, puede ser interpretada como una plasmación del estereotipo de la "mujer fatal" (que no deja de ser una prolongación/personificación del misterioso Oriente). Así, en el *remake*, el fantasma «*is a threat to white masculinity and therefore the very foundations of American society»* (C. Balmain; 2008:188). Wee (2011) también aplicó una perspectiva de género en su análisis de la versión estadounidense de *The Ring*. Esta autora concluye que, si bien ambas versiones ofrecen una perspectiva misógina al representar a las mujeres como seres violentos y malvados, la versión estadounidense resulta más conservadora. Esto se debe no solo a ciertas diferencias culturales, sino al modo en que el film estadounidense conecta de forma intrínseca y simplista la maternidad, la feminidad y la monstruosidad. Dicha autora ha explorado más ampliamente cuestiones de género, abordando por ejemplo la figura paterna en *The Grudge* (V. Wee; 2013).

Dado que gran parte de la bibliografía disponible se centra en el *remake* del film *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), consideramos necesario prestar atención a *The Grudge* por el hecho de que en este largometraje no se borra el origen japonés, sino que son los propios personajes estadounidenses quienes se trasladan a Japón. Esta decisión creativa conlleva importantes implicaciones en el modo en que Japón y Estados Unidos (Occidente, por extensión) se perciben e interactúan mutuamente a nivel simbólico. Tal y como ha sugerido K. Wetmore, «*Shimizu's film, by keeping the story in Japan shifts the horror from a Japanese fear of the irrational and the dissolution of the family to an American fear of Japan*» (2009). En nuestro análisis del original japonés y el *remake* estadounidense señalaremos otros cambios importantes que, en última instancia, desvelan el poder de las obras audiovisuales para transmitir ideologías y afectar a nuestras relaciones interculturales.

3. Objetivos, metodología y descripción del caso de estudio

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

– Hacer un estudio comparativo entre la versión original japonesa *La maldición* y el remake americano *El grito*, identificando las principales diferencias narrativas entre ambas. Ello se debe a que la adaptación fílmica de una obra previa (ya sea una novela, un cómic u otra película) trae consigo una modificación del modo en que se organizan los elementos narrativos (eventos, personajes, espacios, tiempo) (L. Hutcheon; 2006).

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

– Observar hasta qué punto la descontextualización de los personajes occidentales en el *remake* es un factor más en la creación del ambiente de terror y en qué condiciones se produce el encuentro intercultural. Con la globalización, las sociedades humanas son cada vez más conscientes de la importancia de las relaciones interculturales (R. Alsina; 1999). Por ello, es necesario prestar atención al modo en que son representadas en los medios con el fin de evitar la difusión de estereotipos o ideologías colonialistas.

– Identificar aquellos elementos propios del folklore japonés y ver cómo se integran en la versión norteamericana. La especificidad cultural de un país es transferida a las obras culturales elaboradas por los artistas socializados en dicho contexto. En el caso del cine japonés, muchos autores insisten en la importancia de conocer la cultura, la historia y la sociedad nipona con el fin de comprender las referencias que se filtran (consciente e inconscientemente) en las películas (K. McDonald; 2006; D. Richie; 2001).

La metodología utilizada para alcanzar estos objetivos es multidisciplinar y se basa en conceptos procedentes de la Narrativa Audiovisual, la Semiótica y la Comunicación Intercultural. Dado que nos interesa llevar a cabo una aproximación al modo en que el proceso de *remake* (es decir, de reelaboración en un país diferente) afecta a la sustancia narrativa y cultural de una película japonesa, hemos optado por un análisis cualitativo y comparativo del discurso audiovisual. Así pues, tanto el original japonés como el *remake* estadounidense han sido sometidos a una rigurosa observación, la cual se ha centrado especialmente en los elementos más relevantes para comprender las modificaciones (estructurales, ideológicas, estéticas) que ha sufrido la obra japonesa.

Como ya se ha mencionado, nuestro objeto de estudio son los films *Ju-on* (2002) y *The Grudge* (2004). Ambos forman parte de la franquicia cinematográfica conocida en España como *La maldición*[5] y fueron dirigidos por el cineasta japonés Takashi Shimizu. Mientras que el primero es una producción nipona, el segundo fue desarrollado en Hollywood y cuenta con guionistas, actores y técnicos norteamericanos. El argumento de ambas producciones se centra en una casa donde tuvo lugar un terrible asesinato (Taeko Saeki mató a su mujer Kayoko y a su hijo Toshio). Desde entonces, sus fantasmas persiguen, atormentan y asesinan a todos los que entran en la casa.

5. Son varias las obras audiovisuales que narran eventos relacionados con los films que componen *La maldición*. En primer lugar, las bases creativas del proyecto se encuentran en dos cortometrajes (*Katasumi* y *4444444444*) que Shimizu crea en 1998 mientras asiste a las clases del famoso director Kiyoshi Kurosawa. A continuación, en el año 2000, aparecen como producto para video dos cintas (*Ju-on* y *Ju-on 2*) dirigidas por Shimizu. Se trata de las primeras versiones del relato, las cuales serían reelaboradas por el propio director en los años 2002 y 2003 para su estreno cinematográfico y, más tarde, en *remakes* estadounidenses. También existen otros productos relacionados con la saga pero que no han sido concebidos directamente por Shimizu: los mediometrajes *Shiroi Rōjo* y *Kuroi Shōjo*, dirigidos por Ryuta Miyake y Mari Asato en 2009; una tercera parte de la versión estadounidense estrenada en 2009, varios cómics y novelas, así como un videojuego lanzado para la consola Nintendo Wii en 2009.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

4. Análisis

4.1. Elementos narrativos

Tanto la producción original como su *remake* guardan importantes similitudes con respecto al argumento, puesto que ambas se centran en la maldición que existe en la casa de Tokio donde se produjo el terrible crimen y en cómo afecta a todas las personas que visitan dicho lugar. No obstante, la estructura narrativa está organizada de forma diferente en las dos películas: en *La maldición* el relato se divide en seis bloques titulados con el nombre propio de cada personaje (Rika, Katsuya, Hitomi, Toyama, Izumi, Kayako) y, aunque guardan relación entre sí, funcionan de forma independiente como pequeñas historias atómicas. Según Wada-Marciano (2007:28-29) este tipo de estructura simula el formato de capítulos de los DVD, cuya fragmentación está planteada para el espectador que busca una gratificación inmediata a través de un pequeño segmento que puede verse repetidas veces y de forma intermitente. Mientras que *La maldición* está dirigida a un tipo de audiencia casera consumidora de DVD, su remake se planea para una exhibición internacional en salas de cine (ídem). En *El grito* desaparece esta estructura por bloques y, aunque sigue existiendo coralidad y seguimos siendo testigos de cómo la casa afecta a distintas vidas de personas ajenas, la mayor parte del relato se organiza en torno al personaje de Karen. Ella es una estudiante americana voluntaria de un centro social que acude a la casa para tratar de cubrir la baja de una compañera. Su heroicidad es una de las diferencias principales con respecto al relato original, pues trata incluso de sacrificarse quemando la casa para acabar con la maldición[6]. Karen es la representación de la figura mesiánica propia de las narraciones occidentales, porque cuando encuentra a su novio muerto a causa de la maldición decide entregar su propia vida por el bien común, produciéndose «*la toma de conciencia de su misión trascendente […] y su sacrificio final*» (J. Balló, X. Pérez; 1997:61).

4.2. Conflictos interculturales

Siguiendo la afirmación de Ozawa expuesta previamente, sí que se pueden encontrar distintas secuencias en *El grito* que muestran el aspecto de la xenofobia, mostrando la descontextualización de los occidentales en Tokio, lo que acrecienta la sensación de indefensión de los mismos. Por un lado, la propia casa es una típica construcción nipona y juega un rol como agente de terror, puesto que es un espacio propio del Tokio urbano que despierta a la vez «*familiarity and repulsion […] to keep the sense of spatial constriction and claustrophobia*» (M. Wada-Marciano; 2007:26-27)[7].

Con respecto a los personajes, especialmente relevante es el caso de Jennifer Williams, la joven esposa americana que se muda junto a su marido y su madre a Tokio

6. En la versión original, Toyama, el antiguo detective que se encargó del homicidio de Kayako y Toshio, acude a la casa para tratar de quemarla con gasolina pero, atormentado por Kayako, huye; sin embargo tampoco podrá escapar de la maldición y tendrá un final siniestro.

7. Para el *remake* se construyó una réplica casi exacta de la casa de Tokio para mantener el mismo ambiente.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

por el ascenso laboral de Matthew. Desde la propia mudanza de la familia Williams, se pone de manifiesto que ellos desconocen las costumbres del país, como muestran al no quitarse el calzado cuando visitan la casa por primera vez. Otras escenas exhiben la descontextualización de Jennifer, como cuando acude al supermercado y abre los alimentos para averiguar sus sabores. En cambio, el carácter decidido de Karen está ligado a su rol como heroína. Ella también es extranjera y está desubicada, pero se desenvuelve mejor en el entorno ajeno: trata de entender los mapas del metro, pregunta por direcciones en japonés… Karen quiere conocer la esencia de la cultura nipona, incluso le explica a su novio el significado de un ritual budista en un cementerio, tratando de inculcarle que «*el fundamento, la matriz, radica en una sensibilidad religiosa singular y que afecta, aunque no por igual, a todos los estratos de la población*» (C. Aguilar, D. Aguilar, T. Shigeta; 2001:18). Karen comprende la importancia de que los muertos encuentren la paz, y eso hace que sea más terrorífica la situación en la casa maldita, pues se hace patente la imposibilidad de que los fantasmas de Kayako y Toshio la encuentren debido a su violenta muerte. La situación de estas almas impuras no tiene solución, «*por consiguiente, no debe extrañar, antes al contrario, que el happy end tan querido por el cine occidental no sea, ni mucho menos, común en el fantastique nipón […] reviste, directa o subliminalmente, un sentido fatalista de búdica renuncia a las aspiraciones materiales*» (C. Aguilar, D. Aguilar, T. Shigeta; 2001:18). y que, por tanto, sea imposible que la película tenga un final en el que la heroína triunfe pues, aunque sobrevive, somos testigos en la última escena de que la maldición la perseguirá para siempre.

4.3. Folklore japonés

El cine de terror se nutre continuamente de elementos presentes en la realidad social, cultural e histórica de los creadores y espectadores. Dichos elementos compartidos no aparecen generalmente de forma concreta e identificable, sino transmutados en arquetipos y modelos propios de este género (personajes, lugares, monstruos). Así, a través del relato ficcional y su disfrute, es posible sublimar y asimilar aspectos traumáticos, problemáticos o injustos que afectan a una comunidad. En cualquier caso, es necesario llamar la atención sobre la necesidad de que creadores y espectadores pertenezcan a la misma tradición cultural (o al menos posean las referencias mínimas necesarias) para que el film de terror sea contextualizado correctamente. Tal y como señala A. Palazón, la película de terror «*plantea la existencia de mundos con una serie de rasgos genéricos que se sustentan en la concepción del mundo que tiene el director y el espectador. Tanto uno como otro parten de unos elementos establecidos desde un principio que se acaban asumiendo y son apoyados por toda una serie de referentes que están impuestos en toda la estrategia del género*» (2005:23).

La industria del cine ha estado dominada históricamente por Estados Unidos, de modo que numerosos aspectos de la cultura estadounidense se han filtrado en otras partes del mundo a través de los films de terror de Hollywood. Con la expansión del cine de terror asiático producida a comienzos de los 2000 comenzaron a ponerse en circulación nuevos modelos de personajes y eventos terroríficos. Dicha operación, que sirvió para camuflar la anemia creativa de los norteamericanos y revitalizar el género,

hizo que las audiencias occidentales entraran en contacto por primera vez con elementos comunes y muy asentados en los lugares de origen de los films, como la existencia de fantasmas, maldiciones, o premoniciones. Del mismo modo, el ritmo narrativo y la puesta en imagen de los relatos de terror asiáticos también se consideraron característicos, dando como resultado una nueva tendencia o tipo de cine de terror cuya novedad se encuentra únicamente en los ojos de los espectadores occidentales. Y es que, como veremos, el *J-Horror* se sustenta en arquetipos propios de la tradición cultural nipona que el público occidental mayoritario desconoce.

Nos centraremos, en concreto, en los dos espectros principales de *The Grudge*, puesto que cada uno de ellos remite a narrativas y personajes con amplia presencia en el imaginario japonés. Por un lado, Kayoko es un ejemplo evidente de *onryō*, el espíritu de una mujer atormentada en vida que regresa para cobrar su venganza. Esta figura sobrenatural, muy presente en la tradición cultural japonesa, aparece en prácticamente todas las películas de terror japonés que han obtenido éxito en Occidente, de modo que se ha convertido en el símbolo del *J-Horror*. Su caracterización, que procede de prácticas y creencias funerarias japonesas mezcladas con influencias teatrales y literarias, se basa en la larga cabellera negra (generalmente ocultando el rostro), ropajes blancos, piel pálida o blanquecina, y movimientos antinaturales y bruscos (S. Sumpter; 2006). La simbología que rodea a este tipo de espectro es ciertamente compleja, puesto que generalmente presentan dos facetas ambivalentes: el deseo de justicia/venganza (que puede ser visto como legítimo en ciertos casos) y su ira descontrolada que termina afectando a personas inocentes. G. Barrett ha analizado y discutido este arquetipo en el cine japonés y señala que en estos fantasmas es posible apreciar un cierto deseo feminista de liberación de una sociedad patriarcal (1989:97-117).

Por el otro lado, Toshio, el niño espectral que aparece en el póster del film, puede ser considerado como una evolución del gato fantasma (en japonés conocido como *bakeneko* o *kaibyō*). Así, Toshio viene a ser un híbrido entre niño y gato, tal y como podemos comprobar al escuchar sus bufidos, sus ojos extrañamente negros y su alternancia entre la forma humana y animal. Narrativamente, el personaje es así porque el pequeño fue ahogado en una bañera junto con su gato negro, de modo que los espíritus de ambos quedaron unidos o fusionados. En última instancia, Toshio remite a multitud de historias, relatos y films de terror en los que el causante de las desgracias y las muertes son gatos fantasmas. Este tipo de obras fue muy popular durante los años 50 y 60 en Japón (A. Richards; 2010), aunque sus inicios pueden trazarse prácticamente hasta la década de 1910[8]. El fantasma era interpretado comúnmente por actrices, por lo que dicho arquetipo se constituía a partir de la belleza, el engaño, y la malicia, combinando así características tradicionalmente atribuidas tanto a los felinos como a las mujeres. Por último, sim-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

8. Para una concisa pero interesante aproximación a la historia del film de terror de gatos fantasmas, consulte J. Sharp (2011:86-87). Entre los títulos más conocidos podemos citar *Ghost-Cat of Arima Palace* (*Kaibyō Arima goten,* Ryohei Arai, 1953), *Ghost-Cat of Gojusan-Tsugi* (*Kaibyō Gojūsan tsugi*, Bin Kato, 1956), *Ghost-Cat Wall of Hatred* (*Kaibyō noroi no kabe*, Kenji Misumi, 1958), *Black Cat Mansion* (*Bōrei kaibyō yashiki*, Nobuo Nakagawa, 1958), *The Ghost Cat of Otama Pond* (*Kaibyō Otama-ga-ike,*Yoshihirō Ishikawa, 1960), *Kuroneko* (Kaneto Shindo, 1968), y *The Haunted Castle* (*Hiroku kaibyō-den*, Tokuzō Tanaka, 1969).

plemente apuntaremos que incluso la propia perspectiva y actitud hacia los elementos sobrenaturales es diferente en Occidente y en Japón, donde muchas personas mantienen supersticiones y creencias relacionadas con el mundo espiritual (R. Anderson; 1995).

5. Conclusiones

Del análisis realizado se extraen las siguientes conclusiones:

a) Diferencias narrativas: la estructura del *remake s*e organiza en torno a la figura de un personaje protagonista con cualidades de héroe, perdiéndose la organización por episodios independientes presente en el original. Este cambio de la estructura se debe principalmente a la diferencia de mercados a los que se dirigían ambos filmes, pero también determina la forma de consumo y el texto final. En ese sentido, es más importante en la versión americana la resolución de los conflictos de los personajes que el propio terror.

b) El encuentro intercultural: la fusión de culturas que se produce en *El grito* es un factor más en la creación del ambiente de terror, pudiéndose afirmar que la xenofobia, en su sentido más literal y no estrictamente peyorativo, es parte de la construcción del relato. La indefensión de los occidentales es superior, aunque la maldición pueda afectar a cualquiera, porque no comprenden del todo el entrono en el que se desenvuelven. A diferencia de las otras producciones norteamericanas de *J-Horror*, la localización y la tradición cultural nipona tienen un rol en esta película como agentes exóticos asociados al terror.

c) Elementos propios del folklore japonés: en ambas producciones se mantiene la figura de la mujer vengadora (Kayoko) y el gato sobrenatural (Toshio), con la diferencia de que, en la versión original, Kayoko es una víctima inocente y, en el *remake*, tiene un comportamiento más patológico, lo que en cierta medida viene a impulsar su carácter vengativo después de morir. De esta forma, en el *remake* existe la necesidad moral de justificar su vileza, mientras que no existe justificación para su comportamiento en *La maldición.*

En definitiva, a pesar de las grandes similitudes existentes entre ambos filmes, encontramos diferencias significativas tanto a nivel narrativo, como en el enfoque intercultural y en la introducción de elementos propios del folklore japonés.

Bibliografía

AGUILAR, Carlos, AGUILAR, Daniel, SHIGETA, Toshiyuki (2001), *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001).* San Sebastian, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastian.

ANDERSON, Richard (1995), "Vengeful Ancestors and Animal Spirits: Personal Narratives of the Supernatural in a Japanese New Religion", *Western Folklore*, Vol. 54, No. 2, pp. 113-140.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier (1997), *La semilla inmortal.* Barcelona, Anagrama.

BALMAIN, Colette (2008), *Introduction to Japanese Horror Film*. Edimburgo, Edinburgh University Press.

BARRETT, Gregory (1989), *Archetypes in Japanese Film. The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*. Londres, Associated University Presses.

DERRY, Charles (2009), *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. North Carolina, McFarland.

HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*. Londres, Routledge.

McDONALD, Keiko (2006), *Reading a Japanese Film. Cinema in Context*. Honolulu, University of Hawaii Press.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael (2010), "Dos estéticas del horror: Hideo Nakata y Takashi Shimizu (literatura, cine y remakes)". En: *Cine Fantástico 100% Asia*. Editado por Sara Robles Ávila, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 259-279.

OZAWA, Eimi (2006), "Remaking Corporeality and Spatiality: U.S. Adaptations of Japanese Horror Films". En *49th Parallel.* Conference Special Edition, Autumn. http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue19/Ozawa.pdf [consultado el 12 de diciembre de 2013]

PALAZÓN MESEGUER, Alfonso (2005), "Imágenes del miedo. Breves anotaciones sobre el cine de terror". En: *El cine y lo siniestro*. El Ejido, Diputación de Almería, pp. 14-25.

RICHARDS, Andy (2010), *Asian Horror*. Harpenden, Kamera Books.

RICHIE, Donald (2001), *A Hundred Years of Japanese Film*. Tokio, Kodansha International.

RODRIGO ALSINA, Miquel (1999), *La comunicación intercultural*. Barcelona, Anthropos.

SHARP, Jasper (2011), *Historical Dictionary of Japanese Cinema.* Maryland, Scarecrow Press.

SHEN, Pennylane (2009), "It Came From the East… Japanese Horror Cinema in the Age of Globalization". En *Journal Volume IX Issue II*, Spring. http://gnovisjournal.org/2009/05/13/it-came-east-japanese-horror-cinema-age-globalization/ [consultado el 5 de enero de 2014].

SUMPTER, Sara (2006), "From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-Modern Japan to The Contemporary Horror Film", *Explorations*, pp. 5-24.

WADA-MARCIANO, Mitsuyo (2007), "J-Horror: New Media´s Impact on Contemporary Japanese Horror Cinema", *Canadian Journals of Film Studies,* Volume 16, nº 2, Automne, pp. 23-48. http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cj-film-studies162_Wada-Marciano_j-horror_g.pdf [consultado el 2 de enero de 2014]

WEE, Valerie:

(2011), "Patriarchy and the Horror of the Monstrous Feminine", *Feminist Media Studies*, 11: 2, pp. 151-165.

(2013), *Japanese Horror Films and Their American Remakes*. Nueva York, Routledge.

WESTMORE, Kevin (2009), "Technoghosts and culture shocks: sociocultural shifts in American remakes of J-horror", *Postscript*, Vol. 28, Issue 2.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Conexión Nintendo: ocio interactivo y orientalismo

Tomás Grau de Pablos
Universidad Autónoma de Barcelona

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Palabras clave: *Videojuegos, cultura popular, Nintendo, cultura japonesa.*

Resumen: La industria del videojuego ha crecido progresivamente con los años hasta convertirse en uno de los negocios más rentables y en una industria de proyección internacional. Durante este proceso, una de las industrias líderes fue la japonesa, que para garantizar su éxito, recurrió a tácticas de culturalización del medio con las que distinguir sus productos y venderlos en el mercado de Occidente. Éstas prácticas han afectado a la concepción del medio y contribuido a la construcción de imágenes culturales en torno a la idea de Japón en el discurso cultural occidental. A través de una aproximación histórica a estas prácticas, se mostrará el proceso por el cual se llevó a cabo este fenómeno y se comprobará el modo con que aún mantiene vigencia en la actualidad.

Keywords: *Video Games, Popular Culture, Nintendo, Japanese Culture.*

Abstract: The Videogame industry has grown progressively over the years until becoming in one of the most profitable business and an industry of international projection. During this process, one of the main leaders of the sector was the Japanese gaming industry, which in order to guarantee its success, employed several tactics of culturalization that secured its access to the Western market. These business practices have eventually affected the conception of the medium and contributed to the construction of cultural images around the idea of Japan in the Western cultural discourse. Throughout a historical approach to these practices the process through which this event took place will be shown, and check how it is still maintained nowadays.

1. Introducción: la problemática del videojuego

Los videojuegos son artefactos culturales de enorme influencia en la sociedad actual. A pesar de tener menos de cuarenta años, han logrado formar una industria en torno a ellos de inmensa rentabilidad y potencia económica. Al mismo tiempo, su capacidad de adaptación a distintos ambientes y formatos les ha permitido introducirse en cientos de espacios culturales y afectar a su configuración a largo plazo.

Con todo, resulta evidente que existen ciertas dificultades para definir con propiedad un videojuego, tanto desde el punto de vista ontológico como epistemológico. Numerosos autores han aportado diversos puntos de vista en relación a la consideración de ver el videojuego como una nueva forma de texto cultural (J. Murray; 1997), o como un nuevo sistema formal que debe entenderse con sus propios términos (E. Aarseth, 1997; J. Juul, 2005). El debate presente en torno a la naturaleza de los videojuegos está lejos de terminar, si bien la propuesta proceduralista de Ian Bogost (2007) ha ofrecido una solución a varios de los problemas presentados por ambas partes. En todo caso, esta situación implica la existencia de una cierta dificultad para introducir temas y disciplinas relacionadas con Humanidades y Estudios de Área. En concreto, uno de

los temas que menos han sido tratados dentro del área de videojuegos se refiere al área de estudios culturales, y en concreto, el área de estudios japoneses.

La razón por la que este tipo de estudios deberían aplicarse a los videojuegos está intrínsecamente relacionada con la historia del medio. Si bien el videojuego, en tanto que artefacto cultural definido y aceptado como bien de consumo, asienta sus raíces en la industria informática de los años cincuenta y sesenta (S. Kent; 2001), su rango de aplicaciones e influencia se ha extendido a multitud de espacios culturales y entornos sociales. Al igual que otras formas de expresión artística, como el cine o la música, los videojuegos son objetos susceptibles de convertirse en poderosos transmisores de valores e ideologías, al tiempo que sirven como objetos de entretenimiento. Como Bogost (2007) y Frasca (2009) estipulan, el rango de aplicaciones del videojuego es especialmente elevado. Según la concepción de Aarseth, los videojuegos son “fábricas de signos” que permiten al usuario un margen de interacción imposible de encontrar en otros medios (1997). Estas observaciones se centran especialmente en el aspecto no-lineal de un modelo específico de videojuego (las aventuras gráficas y la ficción interactiva), pero pueden aplicarse a multitud de aspectos del diseño de juegos. Los videojuegos también deben considerarse como una evolución, o continuación, de juegos tradicionales y del acto del juego (*play*), tal y como entendía Huizinga (1953) en su seminal obra. El resultado de ambas afirmaciones muestra un importante problema: ¿Cómo podrían aunarse ambas propuestas en una sola?

Una forma de hacerlo es teniendo en cuenta el hecho de que, en un juego, los descriptores que se emplean para definir los elementos textuales de un artefacto cultural deben ser reinterpretados y adaptados a las cualidades del medio. En cualquier juego, sea éste interactivo o no, los principales elementos que lo definen se basan en dos características fundamentales: el conjunto de reglas que estructuran y establecen las condiciones de la partida (*ludus*) y la interacción entre uno o más jugadores dentro del ámbito de las reglas juego (*paideia*) (R. Caillois; 1961). Estos elementos son revisados por Juul para referirse al caso específico de los videojuegos, que distingue en los videojuegos una tensión y compenetración entre las “reglas” y los “mundos ficticios” que genera la computadora para contextualizar dichas reglas (2005). También recalca que, al contrario que el resto de fórmulas lúdicas, las reglas permanecen invisibles al jugador, lo que otorga una ambigüedad al acto de juego que no se traduce del mismo modo en juegos de mesa y cartas (J. Newman; 2004). La ocultación de las reglas del juego ofrece varias ventajas para el jugador: en primer lugar, permite el establecimiento de unas normas extraordinariamente complejas que, a pesar de todo, son fáciles de asimilar por el usuario; en segundo lugar, convierte a los videojuegos en sistemas cerrados, susceptibles de ser dotados de autoría e intencionalidad artística, algo que es mucho más difícil de hacer en un sistema de reglas abierto.

Así pues, existe un espacio de discusión en el que pueden considerarse a los videojuegos como legítimos textos culturales, capaces de ser interpretados y analizados con las herramientas adecuadas. Este factor no debe negar el resto de las cualidades del medio (J. Juul; 2005), pero permite complementarlas considerablemente. Al mismo tiempo, debemos considerar que cualquier análisis textual que se deba elaborar

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

en torno a los videojuegos debe tener en cuenta que cualquiera de ellos, por su propia naturaleza, se asienta en el componente interactivo entre el jugador y las reglas, lo que obliga a un enfoque analítico diferente que el que se emplea en otros medios. La forma en que dicha interacción se concibe pasa a través de dos filtros: las decisiones de los programadores sobre cómo debe estructurarse el juego y el contexto negociado entre el jugador y las normas de la partida. Según el modelo clasificatorio de Gonzalo Frasca (2009), el primer factor agruparía tanto el *playworld* (el espacio narrativo sobre el que se contextualizan las reglas del juego) y las *mecánicas*, mientras que el segundo agruparía únicamente a la *playformance* (el modo en que el jugador opta por jugar al juego, teniendo en cuenta factores tales como el formato, el entorno u otros factores extradiegéticos). La suma de estos factores deberá contar como una aproximación suficiente para desarrollar una ontología del videojuego lo bastante apropiada y sistemática para su estudio.

El presente artículo pretende ser una presentación esquemática de cómo, teniendo en cuenta estos elementos, podrían estudiarse al videojuego dentro de la óptica de los estudios culturales. En los últimos 20 años, un número cada vez mayor de académicos ha indagado en la relación entre videojuego y cultura, con diversas aproximaciones al contenido textual de estos artefactos. Por otra parte, el número de estudios centrados en ellos que tienen en cuenta los factores indicados es escaso, o centrados en apartados específicos del acto de juego en vez de una visión holística. Las lecturas de estos trabajos revelan una cierta dificultad por parte de los expertos para comparar los juegos desde múltiples perspectivas en vez de una (por ejemplo, entre la disciplina específica de diseño de juegos y el área de estudios culturales), y parte de esta tensión se explica porque el objeto de estudio es demasiado amplio como para poder abarcarse mediante las metodologías actuales. En resumidas cuentas, es imposible abarcar la totalidad de las interacciones del jugador con el juego, especialmente cuando estos productos se distribuyen a nivel internacional (J. Newman; 2004).

Debido a esta dificultad, se han propuesto otras formas con las que relacionar cultura y videojuegos. Una de las más interesantes trata de centrarse en las convenciones de diseño que se han generado en torno a los distintos tipos de productos que se han hecho con el tiempo, y cómo dichas convenciones han sido capaces de transmitir signos específicos en función de la forma en que se puede interactuar con ellos. Este modelo fue descrito y definido por Ian Bogost como el modelo "procesal" o "de procedimientos" (2007, 2011) y ha sido de inmensa ayuda para trabajos de investigación posteriores. Esto no significa que no haya encontrado importantes detractores (M. Sicart; 2013), pero es una base lo bastante sólida como para iniciar estudios culturales con cierta precisión y fundamento. Tal y como Bogost lo define, el modelo de procedimientos parte del estudio de la transmisión de valores y signos semióticos a través del proceso de juego. Este modelo implica necesariamente que cualquier juego deba analizarse observándolo en movimiento e interactuando con él, y no únicamente a través de la representación visual o del contenido textual. Al mismo tiempo, es un modelo que sitúa como factor de primer orden al diseño de las reglas como el componente fundamental para la comprensión y análisis teórico. Estas cualidades hacen del modelo

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

de Ian Bogost un sistema útil para rastrear las intenciones del autor en un juego, y con ello, permite identificar y analizar el discurso cultural que pueda estar presente en esas intenciones.

En última instancia, cualquier cuestión planteada en torno a la manera de definir apropiadamente al videojuego se encontrará con una problemática importante. Hablar de diseño de juegos, en definitiva, implica un campo de estudio demasiado extenso, en parte porque las formas de juego han variado tanto como sociedades han existido a lo largo de la historia humana (J. Huizinga; 1950). Por esa razón, debemos considerar la posibilidad de que, a la hora de hablar de la influencia de la industria del videojuego japonesa en el resto de industrias occidentales, no estamos hablando exclusivamente de influencia económica o industrial, sino también de influencia artística, cultural y social. Es una ventana a la que podemos asomarnos los que deseamos saber más sobre el papel de Japón en el mundo actual.

Así pues, las cuestiones tratadas en este campo tienen que ver directamente con Japón y la cultura japonesa, pero más específicamente, tienen que ver con la búsqueda e identificación de signos culturales en un producto tan complejo como es el videojuego. No se trata de un caso de estudio banal: el conocimiento más rudimentario de la industria del videojuego revela una presencia indiscutible de firmas japonesas en el sector, hasta tal punto que durante más de dos décadas la producción mundial de estos productos se encontraba dominada por ellas (C. Kohler; 2004). Más aún, un número considerable de las reglas y convenciones que existen en torno a la manera de diseñar videojuegos proceden directamente de esta etapa de influencia. Estos datos otorgan, a nivel histórico y artístico, un papel protagonista a las empresas japonesas, papel que fue analizado por Chris Kohler en detalle. Si bien su libro ofrece bastante información sobre la presencia de determinados videojuegos japoneses en el mercado estadounidense, no realiza una investigación exhaustiva de las características que lo definen. En vez de ello, afirma que estos artefactos fueron notorios por ser uno de los primeros en introducir la idea de narrativa en un producto interactivo. Una afirmación así resulta cuanto menos dudosa, en especial cuando se tiene en cuenta el esfuerzo de programadores americanos por implantar conceptos y características narrativas que asemejaran sus productos a producciones hollywoodienses (J. Russell; 2012). Además, la afirmación de Kohler implicaría necesariamente la posibilidad de que los videojuegos son incapaces de transmitir valores culturales si no es de forma intencionada, lo cual resulta contrario a las tesis de Ian Bogost (2007). A pesar de esto, debemos tener en cuenta que su insistencia sobre la importancia de los juegos japoneses está basada en hechos comprobables, especialmente si tenemos en cuenta que no ha sido un aspecto muy tratado en torno a los estudios académicos de los videojuegos.

Así pues, a través del vocabulario ofrecido por Ian Bogost (2011) y una aproximación histórica de la industria (J. Russell, 2012; T. Donovan, 2010), resultará posible trazar y comprobar el peso que el dominio industrial y creativo de Japón en la industria del videojuego ha supuesto para la percepción cultural de este país, y al mismo tiempo, para el desarrollo de los estudios orientales en su conjunto.

2. El proceso de consolidación de la industria del videojuego japonesa

La presencia de productos culturales japoneses en la sociedad occidental es tal que puede hablarse efectivamente de un proceso de hibridación en determinadas prácticas sociales. En el caso específico de la industria del videojuego, la autora Mia Consalvo (2006) teoriza la existencia de una cultura híbrida entre las prácticas de negocios niponas y las occidentales. Parte de esta hibridación, argumenta, que se debe a que esta industria ha pasado por un fenómeno único, ya que, cuando estuvo a punto de desaparecer en los años 80 en América, fue recuperada inesperadamente por Nintendo y un número considerable de empresas japonesas. Este evento histórico dio lugar a una situación de dominio que truncó la tradicional dinámica de poderes que se perciben en otras industrias culturales. Así pues, gracias a unas condiciones históricas sin precedentes y a un efectivo dominio comercial que se mantuvo durante casi veinte años, la tradicional posición unilateral de “Occidente-Resto” que se da en otros medios, como el cine o la televisión, no se ha llegado a repetir en los videojuegos.

Como ya se ha indicado, esta hibridación no hubiera podido tener lugar de no haber sido por la crisis del sector de 1983. En ese año, un exceso de oferta de juegos mediocres y similares entre sí, sumado a unas previsiones de crecimiento demasiado optimistas por parte de la industria americana, produjeron un descenso brusco del valor de las empresas que les forzó a medidas de recuperación radicales (M. Ernkvist; 2012). Si bien el videojuego americano no llegó a desaparecer del todo por culpa de esto, es cierto que un número muy elevado de compañías abandonaron el sector. Como consecuencia, la producción nacional de videojuegos americanos se redujo considerablemente y no logró recuperarse hasta principios del 2000. Es importante recordar que este fenómeno de retirada masiva de compañías se repitió en Europa, aunque las economías de esos países abarcasen diferentes productos y se situasen en contextos ligeramente distintos (J. Gutiérrez, 2012; T. Donovan, 2010). En un completo contraste, la industria japonesa nunca ha experimentado una recesión tan masiva, ni siquiera en tiempos recientes (Jetro; 2007), lo que permitió a numerosas firmas de ese país mantener un capital económico y de recursos constante que se veía alimentado por un mercado particularmente activo.

La recuperación del mercado americano fue llevada a cabo por Nintendo y un gran número de empresas japonesas pocos años después de la recesión. En 1985, esta antigua firma de cartas *hanafuda* presentó una versión remodelada de su exitosa plataforma de *hardware*, la NES (conocida como Famicom en Japón) y la acompañó de numerosos productos exclusivos, que abarcaban desde títulos propios, como *Super Mario Brothers*, hasta productos de terceras compañías, como *Contra* y *Megaman*. Con este modelo de negocio, Nintendo esperaba desarrollar un ecosistema de videojuegos en torno a su consola lo bastante saludable como para convencer a otras desarrolladoras a publicar en ella, incluso si eso implicaba someterse a los estrictos controles de calidad de *hardware*. Este modelo ha sido tratado por numerosos historiadores de la industria (D. Sheff, 1999; S. Kent, 2001; C. Kohler; 2004; T. Donovan; 2010), ya que se consi-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

dera la base sobre la que descansa buena parte de la industria actual. Otro aspecto que recalcan estos historiadores es que, para poder garantizar su éxito, Nintendo recurrió a medidas de marketing muy agresivas, que abarcaban desde una masiva producción de merchandising (incluyendo series de televisión, películas y documentales), hasta el apoyo a seguidores devotos para garantizar unas ventas elevadas (D. Sheff; 1999), todas estrategias imitadas y continuadas en la actualidad.

Sin embargo, es innegable que uno de los mayores factores de éxito de Nintendo fue su oferta en videojuegos, que han pasado a la historia como algunos de los más importantes e influyentes jamás hechos. Un aspecto especialmente interesante de esto juegos es que se diseñaron basándose tanto en convenciones de trabajo occidentales como orientales. Debido a las limitaciones inherentes a la plataforma de Nintendo, los programadores y diseñadores decidieron experimentar con multitud de convenciones y géneros pre-establecidos, lo que dio lugar a una taxonomía completamente nueva de productos que ha mantenido su influencia hasta la actualidad.

Para poder penetrar en el mercado occidental, las empresas japonesas recurrieron a un intenso proceso de "desculturalización" de sus productos que les permitió colocar sus productos con velocidad y eficacia (K. Iwabuchi; 2002). Desde un principio, Nintendo se aseguró de filtrar el número de juegos que podían distribuirse mediante la implantación de un chip de seguridad que evitaba la reproducción de *software* no aprobado por Nintendo (C. O'Donnell; 2010). A través de este chip, Nintendo podía negociar en posición de ventaja el contenido de cualquier *software* con las empresas que quisieran publicar en su *hardware*, e incluso prohibir la introducción de algunos elementos que se considerasen ofensivos. Si bien esta medida se justificó como una estrategia con la que evitar la repetición del exceso de oferta de 1983, es interesante comprobar que dicho chip no se implantó jamás en las consolas destinadas al mercado japonés (D. Sheff; 1999). Debido a que Nintendo demostró ser notoriamente estricto con su política de contenidos (C. O'Donnell; 2010) numerosas empresas (especialmente las americanas) empezaron a ver a esta entidad con malos ojos y llegaron a acusarla de incurrir en monopolio y competencia desleal (D. Sheff; 1999). Esta situación también provocó la fuga de estudios pequeños a *hardware* y mercados menos exigentes (Y. Aoyama y H. Izushi; 2002; D. Sloan; 2011). Desde el punto de vista del consumidor americano y europeo, la retirada de las empresas americanas supuso que el tipo de juegos que experimentaron durante este período acabó siendo producido mayoritariamente por empresas japonesas, que habían establecido licencias ventajosas con Nintendo antes de que ésta entrase en el mercado occidental (D. Sheff; 1999). Muchas de estas compañías habían adquirido prosperidad diseñando juegos durante los inicios de la industria japonesa (M. Picard; 2013), y cuando tuvieron la oportunidad de acceder a Estados Unidos, lo hicieron con una selección de productos considerablemente pulidos y atractivos para los jugadores occidentales.

Además de someterse a la "desculturalización" de Nintendo, las empresas desarrolladoras japonesas se esforzaron por crear juegos que parecieran extraídos de la misma cultura a la que pensaban dirigirse, en un claro proceso por crear productos que Iwabuchi calificaría "sin aroma cultural" (2002). Juegos como *Contra*, *Final Fight*,

Golden Axe y *Bad Dudes* seguían un modelo de diseño que enfatizaba el combate y los reflejos, los cuales se contextualizaban en narrativas occidentales. En concreto, los productos *Contra* y *Bad Dudes* son una muestra clara del deseo de las empresas japonesas por capturar el clima político del momento, si bien a través de una exageración desmesurada de las políticas de Ronald Reagan y el enaltecimiento del héroe masculino de los 80. Del mismo modo, juegos centrados en el combate y avance horizontal, como el mencionado *Final Fight* o la saga *Streets of Rage*, basaban sus mecánicas y diseño en numerosas películas americanas centradas en la violencia juvenil y las bandas callejeras, como *The Warriors*, *Rebelde* o *Karate Kid*. El juego *Golden Axe*, por otra parte, alteraba ligeramente estas mecánicas para introducir elementos propios de las convenciones narrativas presentes en la fantasía heroica y juegos de rol.

Sin embargo, aunque estas prácticas de localización fueron exitosas, la mayoría de las veces los juegos resultantes adquirían rasgos de ambas culturas, lo que los convirtió en productos híbridos sin un punto de origen claro. La saga de juegos *Megaman*, por ejemplo, debía buena parte de su inspiración al manga *Astro Boy*, concebido por el escritor Osamu Tezuka en los años cincuenta, pero también de obras occidentales como el cuento *Pinocho* o la obra literaria de Isaac Asimov. Dentro del mismo género, *Metroid* basaba su mecánica en la exploración y la sensación de claustrofobia, elementos inspirados por la película de Ridley Scott *Alien* (C. Kohler; 2004), así como otros rasgos más propios de la ciencia ficción heroica japonesa, como *Kamen Rider*. Por último, juegos como *Super Mario Brothers*, *Final Fantasy* y *The Legend of Zelda* mostraban esta disposición a la hibridación tanto en su contenido como en su filosofía de diseño. Por ejemplo, *Zelda* y *Final Fantasy* se basaron en las mecánicas de juegos de ordenador americanos, como *Rogue* y *Wizardry*, y en las de las novelas visuales más propias de Japón, al tiempo que mezclaban su carga narrativas con convenciones clásicas de la historia literaria. Desde el punto de vista lúdico, estos híbridos también dieron lugar a géneros de juego totalmente nuevos: por ejemplo, *Super Mario Bros* dio lugar al género "plataformas", mientras que *Dragon Quest* dio lugar a los llamados JRPG (Japanese *role playing games*) y el ya mencionado *Streets of Rage* a los *beat'em up*.

Todos estos casos muestran que los videojuegos japoneses de los años 80, aquellos que fueron traducidos y localizados en Estados Unidos, muestran un carácter híbrido que puede atestiguarse a varios niveles: a un nivel puramente estético o narrativo, se encuentran de signos y elementos propios tanto del discurso cultural occidental como oriental; a un nivel lúdico, están basados en tradiciones de diseño que son una mezcla de las tradiciones americanas y japonesas, lo que en cierto modo dio lugar a nuevas formas de entender el videojuego. Esta situación, en última instancia, que entre las empresas niponas y el mercado occidental existió un diálogo cultural que afectó a la percepción de los consumidores americanos, y en cierta medida, los diferenció considerablemente de los consumidores japoneses, que eran tratados más como un mercado de "pruebas" donde el control estaba garantizado y había espacio para la experimentación.

Sin embargo, esta situación ha empezado a sufrir cambios notables en los últimos años, especialmente a partir del resurgimiento de la industria americana en los años 2000 (D. Sloan; 2011), que vino acompañada de una recesión del mercado japonés en

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

el panorama de los videojuegos (BBC; 2010). Debido a esta recesión, el número de empresas niponas activas a nivel mundial ha quedado reducido a unos pocos gigantes corporativos. En un esfuerzo por minimizar gastos y conservar la cuota de mercado que les queda, han cambiado sus prácticas de mercado por otras que traten de apelar a un mercado occidental que se ha visto reabsorbido por empresas americanas y europeas. Por ejemplo, han recurrido a la explotación masiva de aquellas franquicias que fueron exitosas en los 80 para que actúen como reclamo nostálgico a antiguos consumidores (D. Sloan; 2011). Otras han optado por discriminar aún más las diferencias entre los gustos del mercado japonés y americano, de manera que menos juegos son distribuidos internacionalmente, salvo cuando el beneficio está garantizado.

Si bien estas medidas son distintas respecto a las de años anteriores, muestran en su esencia exactamente el mismo afán de localización y de creación de "productos sin aroma" que ya existiera en décadas anteriores (K. Iwabuchi; 2002) y revela hasta qué punto existe una línea de continuidad entre las prácticas mercado antiguas con las actuales. Aunque actualmente la presencia japonesa en el mercado occidental ha disminuido, sigue existiendo un número considerable de empresas en el sector, y los juegos de ahora siguen basándose en las reglas y convenciones iniciadas en los años 80 por diseñadores nipones. Estos datos revelan que, aunque las condiciones económicas han cambiado, el diálogo cultural sigue presente dentro del medio.

3. Conclusión: la negociación de significados culturales en el videojuego japonés

La historia de la industria del videojuego japonesa sirve de exposición para entender el modo con que discursos culturales se transmiten, influyen y se reciben en la sociedad actual (E. Said; 1995). Sin embargo, también sirve de ventana para entender el papel que Japón juega en el mundo globalizado, no solo desde el punto de vista industrial y económico, sino como una potencia cultural en toda regla (K. Iwabuchi; 2002). El comportamiento mostrado por Nintendo, Sega, Sony y las compañías desarrolladoras japonesas, desde su etapa de hegemonía hasta su actual fase de repliegue, ha generado muchos conceptos e ideas fundamentales sobre las que la actual percepción de Japón se mantiene, especialmente entre la juventud occidental. Más aún, el papel histórico que jugaron estas compañías en la evolución del medio ha sido tal que es imposible sustraer la presencia japonesa de este entretenimiento.

Hoy en día, diseñadores y programadores de videojuegos basan sus principios e ideas en una mezcla de las tradiciones industriales japonesas y americanas, algo que jamás habría sucedido de no ser por el éxito de Nintendo y otras empresas en los 80 y 90. En cierta medida, el rol de estas empresas impidió que los videojuegos se convirtiesen en instrumentos de colonización cultural, como le ha sucedido a otros medios tradicionales, y en vez de eso, han pasado a ser espacios de discusión y negociación. Ya sea por su carácter interactivo o por el hecho de que las empresas japonesas se preocuparan por localizar sus conceptos e ideas, los jugadores occidentales han sido capaces

ponerse en contacto con la cultura japonesa a través de ellos, y al tiempo que han absorbido imágenes y signos culturales de esa región, han sido capaces de influir en ellos, tanto como consumidores activos de videojuegos como del discurso orientalista. Las imágenes híbridas resultantes son un reflejo mismo de la tensión actual de Japón por intentar ser un puente entre Occidente y Oriente, pero tratando de mantenerse al mismo tiempo como bloque cultural unificado. Ahora más que nunca, es imperativo comprobar qué implicaciones tendrá esta tensión para el futuro papel de esta región en el mundo. El videojuego, al igual que muchos otros artefactos culturales, es reflejo de esta evolución y servirá de punto de partida con el que seguir de cerca la evolución y desarrollo que tendrá el diálogo cultural entre Occidente y Oriente.

Bibliografía

AARSETH, Espen (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature.* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

AOYAMA, Yuko & IZUSHI, Hiro (2003), "Hardware gimmick or cultural innovation? Technological, cultural, and social foundations of the Japanese video game industry". *Research Policy*, nº32, pp. 423-444.

BOGOST, Ian:

(2007), *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. Cambridge, MIT Press.

(2011), *How to do Things with Videogames.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

CAILLOIS, Roger (1961), *Man, Play and Games.* Urbana, University of Illionis Press

CONDRY, Ian (2009), "Anime Creativity: Characters and Premises in the Quest for Cool Japan". *Theory, Culture & Society,* nº26 (2-3), pp. 139-163.

CONSALVO, Mia (2006), "Console video games and global corporations: creating a hybrid culture". *New Media Society,* 2006 8:117.

DONOVAN, Tristan (2010), *Replay. The History of Video Games.* Sussex Oriental, Yellow Ant.

ERNKVIST, Mirko (2008), "Down Many Times, but Still Playing the Game: Creative Destruction and Industry Crashes in the Early Video Game Industry 1971-1986". En: *History of Insolvency and Bankruptcy from an International Perspective*. Estocolmo, Södertörn Academic Studies, pp. 141-178.

FRASCA, Gonzalo

(2007). *Play the Message: Play, Game and Videogame Rhetoric,* Dinamarca, Universidad de Dinamarca.

(2009). "Juego, videojuego y creación de sentido: una introducción". *Comunicación Nº 7, Vol. 1.*

GUTIÉRREZ, Jaume Esteve (2012), *Ocho quilates, una historia de la Edad de Oro del Software español (I)*. España, Start-T Magazine Books.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

HUIZINGA, Johann (1953), *Homo Ludens: a Study of the Play Element in Culture.* Boston: Beacon Press.

IWABUCHI, Koichi (2002), *Recentering globalization: popular culture and Japanese transnationalism*. Durham, Duke University Press.

JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture: Where New and Old Media Collide.* Nueva York, New York University Press.

JETRO (2007), *Japanese Video Game Industry***.** En: http://www.jetro.go.jp/en/reports/market/pdf/2007_02_r.pdf. [01/02/2014].

JUUL, Jesper (2005), *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds* Cambridge, MIT Press.

KENT. Steven L. (2001), *The Ultimate History of Video Games*. New York, Three Rivers Press.

KOHLER, Chris (2004), *Power-Up: How Japanese Video Games Gave the World an Extra Life*. Indiana, BradyGames.

MURRAY, J. (1997), *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyber-space,* Cambridge, MIT Press.

NEWMAN, James (2004), *Videogames.* Londres, Routledge.

O'DONNELL, Casey (2011), "The Nintendo Entertainment System and the 10NES Chip: Carving the Video Game Industry in Silicon". *Games and Culture,* nº6 (1), pp. 83-100.

PICARD, Martin (2013), "The Foundation of *Geemu*: A Brief History of Early Japanese video games", *Game Studies,* Volume 13, Issue 2.

RUSSELL, Jamie (2012), *Generation Xbox: How Videogames invaded Hollywood.* Sussex Oriental, Yellow Ant.

SAID, Edward W. (1995), *Orientalism*. Londres, Penguin Books.

SHEFF, David (1999), *Game Over: How Nintendo conquered the World*. Wilton: Cyberactive Media Group.

SICART, Miguel (2013), "Agaisnt Procedurality". *Game Studies*, Volume 11, Issue 3.

SLOAN, Daniel (2011), *Playing to Wiin: Nintendo and the Video Game Industry's Greatest Comeback*. Nueva York, Wiley.

WILLIAMS, Dmitri (2002), "Structure and Competition in the U.S. Home Video Game Industry". *The International Journal of Media Managements*, nº4 (1), pp. 41-54.

Web oficial de la BBC http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/click_online/9159905.stm [02/02/2014].

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Análisis de la obra de Miyamoto a través de sus personajes y la influencia en Occidente tras la primera crisis del videojuego

Rafael Cruz Durán
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Miyamoto, Nintendo, videojuegos, Kawaii, estética japonesa.

Resumen: Este artículo ofrece un análisis de los personajes creados por Miyamoto y la influencia de su estética en Occidente tras la primera crisis del videojuego. Producido el colapso de Atari en 1983, la figura del creador de Mario entra en el panorama creativo internacional reinventando el apartado artístico del videojuego. Nuestro corpus de estudio se compondrá de: *Donkey Kong* (*Donkey Kong*, Miyamoto, 1981) como primer acercamiento del diseñador a lo *kawaii*, *Súper Mario Bros* (*Sūpā Mario Burazāzu*, Miyamoto, 1985) como asentamiento de dicha estética y surgimiento de toda una iconografía patente tanto en la cultura japonesa como en la occidental y la figura de Link como tercer pilar de la iconografía propia del diseñador nipón y el universo Nintendo. Mediante un análisis cualitativo y estético se mostrará la influencia posterior que han tenido en Occidente.

Keywords: Miyamoto, Nintendo, videogames, Kawaii, Japanese aesthetics.

Abstract: This papers is an analysis about the characters created by Miyamoto and the influence of his aesthetics in the West after the first videogame crisis. After the Atari's collapse in 1983, Miyamoto appears in the creative international scene recreating the videogame's aesthetics. The corpus of this paper is consisted of the following: *Donkey Kong* (*Donkey Kong*, Miyamoto, 1981), as the first approach of *Kawaii's* aesthetics. *Súper Mario Bros.* (*Sūpā Mario Burazāzu*, Miyamoto, 1985), as a settlement of the said aesthetics and the appearance of a Japanese and western iconography. And finally, Link (1986), as the third key of the Miyamoto's iconography and Nintendo's world. Through a qualitative and aesthetic analysis, it is shown their later influence in the West.

1. Introducción

Uno de los creadores reconocidos como clave en la historia del videojuego es, sin duda, el japonés Shigeru Miyamoto. Inició su carrera tras la primera crisis del videojuego a finales de los 70 (J. Raessens y J. Goldstein; 2005:27), el diseñador utilizaría la estética *kawaii* que se estaba iniciando en estos momentos (S. Kinsella; 1995:220) para desarrollar visualmente su obra, suponiendo una gran influencia en los diseñadores posteriores.

Debido a la juventud del videojuego el trabajo de este creador sigue estando vigente en la actualidad. Con uno de los puestos de más influencia y poder[1] dentro de la

1. En la actualidad es Director General de EAD de Nintendo. Datos extraídos de http://www.mobygames.com/developer/sheet/view/developerId,36620/

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

compañía que lo vio nacer, Nintendo, el artista nipón sigue fiel a la a la visión artística que revolucionó la forma de entender el videojuego con su ópera prima *Donkey Kong* (*Donkey Kong*, Miyamoto, 1981).

Gracias a la apariencia dulce y amigable de lo *kawaii* (S. Kinsella; 1995:220) este estilo visual ha sabido imponerse como el principal referente en juegos de *smartphone*. Así, se observa como el estilo artístico que introdujo con su obra en los inicios del videojuego ha conseguido encontrar un hueco en la industria del *software* para móviles como principal apartado visual para estas nuevas APP.

La presente comunicación realiza un análisis cualitativo y comparativo de algunos de los principales héroes y personajes creados por el creador japonés, comenzando con la gran importancia de Mario desde su primer juego *Donkey Kong* (*Donkī Kongu*, Miyamoto, 1981), hasta la forma de plasmar a la mujer en títulos como *Súper Mario Bros.* (*Sūpā Mario Burazāzu*, Miyamoto, 1985) o en *The Legend of Zelda* (*Zeruda no Densetsu*, Miyamoto, 1986). Además, analizaremos la influencia del estilo artístico utilizado por el autor hasta la actualidad dentro de la gran expansión del videojuego en dispositivos móviles.

2. Marco teórico

2.1. Primera crisis del videojuego

Antes de lograr un tejido industrial fuerte y cohesionado el videojuego sufrió una crisis que debilitó la confianza del futuro en este mercado. Con los primeros intentos de comercialización de consolas domésticas, siendo la primera de ellas Magnavox Odyssey (J. Raessens y J. Goldstein; 2005:24), inversores y pequeños empresarios descartaron en un primer momento tomar las riendas de este negocio.

Durante esta primera crisis que comenzaría en el año 1978 (J. Raessens y J. Goldstein; 2005:27) diferentes pioneros en este sector comenzaron a darle la vuelta al mercado del videojuego. Nombres propios como Nolan Bushnell[2] o Toshihiro Nishikado[3] fueron algunos de esos visionarios que consiguieron asentar las bases de esta industria, siendo Miyamoto uno de los responsables más importantes en la concepción del videojuego durante este período para acabar convirtiéndose en figura capital tras la segunda crisis del videojuego (J. Raessens y J. Goldstein; 2005:34).

Gracias a la aparición de *Donkey Kong* (*Donkī Kongu*, Miyamoto, 1981) y de su siguiente título para máquinas *arcades*, *Mario Bros*[4] *(Mario Burazāzu,* Miyamoto,

2. Nolan Bushnell fundó en 1972 la empresa de videojuegos Atari, considerada la fundadora de la industria del videojuego. Datos extraídos de http://www.atari.com/corporate/about-atari-sa

3. Toshihiro Nishikado es el creador de uno de los juegos más importantes de la historia de los *arcades*: *Space Invaders* (*Supêsu Inbêdâ*, Nishikado, 1978). Datos extraídos de http://www.imdb.com/name/nm1046295/?ref_=nmbio_emt_1

4. Aunque Mario ya había hecho su aparición en *Donkey Kong* (*Donkī Kongu*, Miyamoto, 1981), no sería hasta este juego cuando tomaría definitivamente el nombre. Datos extraídos de http://www.ign.com/articles/2010/09/14/ign-presents-the-history-of-super-mario-bros

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

1983), se le otorgó un prestigio dentro de la compañía para la que trabajaba, Nintendo, no siendo hasta la llegada de la denominada segunda crisis del videojuego (J. Raessens y J. Goldstein; 2005:34) cuando el creador sentaría las bases estéticas de su obra.

Con la llegada de la consola FAMICOM al mercado asiático y posteriormente al resto de continentes, el autor japonés concibió uno de los juegos más influyentes de la historia del videojuego, *Súper Mario Bros.* (*Sūpā Mario Burazāzu*, Miyamoto, 1985). Este título será uno de los primeros en afianzar lo *kawaii* en la industria, habiendo sido hasta ese momento el primer gran representante de esta visión "cute" *Pac-Man* (*Pakku Man*, Iwatani, 1980), lo que propició un giro importante a la forma de crear tanto personajes como historias.

Se entiende por *kawaii «or "cute" essentially means childlike; it celebrates sweet, adorable, innocent, pure, simple, genuine, gentle, vulnerable, weak, and inexperienced social behaviour and physical appearances»* (S. Kinsella; 1995:220). *Mario, Link* o las *princesas Zelda o Peach* son algunos de los más importantes de su obra, cuyas creaciones se localizan en la misma década de los 80.

Debido a que este trabajo se centra en la importancia de la estética escogida por este diseñador para transmitir su obra no se tocarán otros elementos importantes relacionados con su trabajo. No obstante, es significativo apuntar que este elemento no es solo su principal elemento diferenciador. Shigeru Miyamoto desde su primer título creado para *arcades* supo hacer algo que hasta el momento nadie había hecho: convencer al usuario de que jugara para saber cómo finaliza la historia que se le está narrando. Este concepto, unido a la gran imaginación de sus historias fuertemente arraigadas en el cuento popular si nos guiamos por sus funciones (V. Propp; 1928), son algunas de las principales razones para considerar la obra del autor japonés como transgresoras y diferenciadora en su tiempo.

2.2. Análisis de la estética de la obra de Miyamoto

La obra de este diseñador nipón es una de las más estudiadas dentro del sector del videojuego, no significando que haya gran cantidad de información escrita al respecto sobre el creador. Por este motivo se ha decidido abordar el análisis estético de su obra separándola en dos terrenos bien diferenciados, el tratamiento del héroe por un lado y el de la mujer por otro, marcando los aspectos más destacados que se engloban dentro de las características de lo *kawaii* (S. Kinsella; 1995:220), tan extendido en el territorio nipón.

El héroe de Miyamoto está fuertemente ligado a las funciones del cuento de Propp (V. Propp; 1928), siendo esto uno de los elementos más importantes para terminar de enmarcar el estilo elegido por el autor. El héroe en *Súper Mario Bros.* (*Sūpā Mario Burazāzu*, Miyamoto, 1985) o en *The Legend of Zelda* (*Zeruda no Densetsu*, Miyamoto, 1986) sumerge al jugador en un mundo de fantasía propio de los cuentos populares. Es por este motivo que la estética *kawaii* consigue ambientar y contextualizar al héroe dentro de ese mundo imaginario.

En contraposición al héroe, se encuentran los diversos seres malvados y tenebrosos que pueblan estos universos. Aun así, dichos enemigos del protagonista que

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

encarnan el mayor mal posible dentro de estos mundos se siguen representando dulces y estéticamente atractivos, muy alejados de la concepción occidental de cómo debe ser la encarnación del mal. Es en estos momento en los que la influencia de lo *kawaii* por parte del creador se deja ver de una manera notable, ya que en este estilo artístico *«los villanos más malos por alguna razón no alcanzan a verse tan malvados y donde la infancia, eternizada, logra ser transportada a la vida real»* (M. Bogarín; 2011:74).

Otro elemento diferenciador de lo *kawaii* que se adapta dentro de su narratología es la forma de representar a la mujer. Dentro de la obra del diseñador es raro encontrar momentos en los que lo femenino no esté relacionado con los valores de esta estética, transcendiendo lo *kawaii* a lo meramente visual. Este enfoque estético de la mujer en su obra hacia algo delicado y bello *«se vincula inevitablemente con la delicadeza de los rasgos de la Lolita adaptada a un proceso de infantilización»* (M. Bogarín; 2011:69). Peach,[5] en la saga *Super Mario Bros.* o Zelda[6] en los juegos de *The Legend of Zelda,* ayuda a comprender la importancia de la elección artística de este estilo en su carrera, transmitiendo mucho más que una representación visual de estas princesas.

Es importante analizar la gran relevancia que ha tenido este estilo dentro del mundo del videojuego fuera de Japón. Más allá de ser lo *kawaii* una buena forma de atraer a toda la familia alrededor de las diferentes consolas,

> *«El atractivo mencionado se ceba en un impulso estético que el fanático de Occidente [...] genera a partir de la relación del uso de colores (pastel y chillantes, calientes y saturados) y técnicas (animación no discontinua de bocas y movimientos de las extremidades y ojos grandes como escaparate a la disposición de un abanico de sentimientos) con una única matriz, que debe ser la productora de un estilo que emerge del manga/anime para ajustarse a la vida cotidiana».* (M. Bogarín; 2011:65).

3. Objetivos, metodología y descripción del caso de estudio

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

a) Hacer un estudio comparativo entre los principales juegos de la obra de Miyamoto, resaltando la importancia de la estética *kawaii*. Esto se debe a que este estilo artístico no es solo una elección visual, sino que conlleva consigo un gran abanico de valores y mensajes que se relacionan directamente con las historias presentadas en sus videojuegos.

b) Identificar las características de lo *kawaii* en los héroes de este autor y la evolución a lo largo del tiempo en sus principales sagas. Es importante identificar

5. Peach es la princesa del Reino Champiñón que Mario rescata en diferentes juegos de la saga *Super Mario*, siendo a día de hoy uno de los grandes ejemplos de la típica princesa desvalida del videojuego.

6. Zelda, con un carácter más fuerte que la princesa Peach, también se plantea como un personaje desvalido que necesita siempre la ayuda de un héroe.

cuáles son los rasgos de lo *kawaii* en estos personajes en su concepción y cómo estos van evolucionando por los diferentes momentos y cambios de diseñadores de videojuegos que ha sufrido cada una de las sagas iniciadas por el diseñador japonés.

c) Realizar una visión transversal a la representación de la mujer en su obra y resaltar los valores de lo *kawaii* transmitidos a través de ellas. En las historias de este creador japonés prima, de manera muy acusada, el binomio hombre-mujer, siendo importante analizar cómo es tratada la mujer, ya que por norma nunca toma el rol de heroína en sus historias.

d) Observar hasta qué punto la industria de videojuegos occidental ha interiorizado la estética kawaii como principal estilo visual para hacer videojuegos. Hasta el año 2000-2002 había una gran diferencia en este sentido entre los estudios japoneses y los occidentales. Debido a la democratización a la hora de crear videojuegos y la gran implantación de los sistemas de distribución digital se han hecho difusas estas diferencias, que antes estaban tan marcadas. Por esta razón, es necesario prestar atención al modo en el que es representado lo *kawaii* en las producciones occidentales.

La metodología utilizada para alcanzar estos objetivos es multidisciplinar, basándose en conceptos de la Semiótica y la Narrativa Audiovisual. Debido a que el grueso de esta comunicación es averiguar los diferentes aspectos estéticos de la obra de Miyamoto y de su influencia en occidente, se ha elegido un análisis cualitativo y comparativo de las diferentes obras del autor, siendo de nuevo cotejados todos estos elementos con algunos referentes del videojuego occidental. Así pues, tanto los títulos de las sagas principales de este creador como los de los videojuegos occidentales escogidos han sido sometidos a una rigurosa observación, centrándose en los principales valores estéticos y cómo estos afectan a la interactuación de los protagonistas en el transcurso de sus obras.

4. Análisis

4.1. El héroe de Miyamoto

Dentro de este apartado se van a analizar tres héroes muy diferenciados dentro del universo del autor, los cuales destacan en su carrera profesional y que reflejan muy bien la importancia de su estilo artístico en las historias que trata. Los tres héroes escogidos son Mario, de la saga *Super Mario Bros.*, Link, de *The Legend of Zelda*, y el Capitán Olimar, de *Pikmin*.

Mario representa gran parte de los valores que el autor repetirá en cada uno de sus títulos, tanto estéticos como narratológicos. Desde la primera representación de Mario en el videojuego en *Donkey Kong* (*Donkey Kong*, Miyamoto, 1981) la matriz visual del protagonista quedo fijada: forma antropomórfica, fácilmente reconocible a pesar del limitado número de píxeles para ser representado y “cute”, lindo. Todos los ele-

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

mentos de lo *kawaii* se materializan en él con una excepción, si seguimos la definición[7] de Kinsella de lo *kawaii*, la debilidad.

Los personajes de Miyamoto, y esto se extenderá a muchos de los héroes del creador japonés, son fuertes y sin miedo a la adversidad, siendo un elemento que contrasta de manera destacable con la visión de lo "cute" o lindo con la que están diseñados. Mario, aun con todas las características de esta estética, representa el valor y el coraje ante la adversidad, alguien que no teme enfrentarse a su destino. El héroe en la saga *Super Mario Bros.* utiliza lo *kawaii* para potenciar algunos valores de esta expresión artística *«mediante la ternura como un componente que los acerca más al mundo real de los consumidores»* (M. Bogarín; 2011:71).

Los antagonistas se convierten en pequeñas representaciones de los miedos cotidianos infantiles, encontrándonos así reflejado el ansia de superación del héroe a ellos. El némesis de Mario, Bowser, con todos sus simpatizantes, encarna un mundo *«donde los villanos más malos por alguna razón no alcanzan a verse tan malvados y donde la infancia, eternizada, logra ser transportada a la vida real»* (M. Bogarín; 2011:74). La encarnación animal del mal, elemento característico también de lo *kawaii*, termina de redondear la visión del héroe que utiliza lo lindo para atraer con valores de superación y perseverancia.

En contraposición al mundo colorista y fuertemente influenciado por lo *kawaii* encontramos el universo de Link, mucho más amenazante y hostil. Aunque esto puede cambiar en algunos momentos de la saga de *The Legend of Zelda,* ya desde el primer título[8] tenemos un protagonista que choca estéticamente con su entorno. A diferencia de la gran sintonía de Mario con sus antagonistas en el apartado artístico, Link encontrará enemigos que no encajan dentro de lo *kawaii*, siendo solo el lado del bien los que sí se encajarían en este estilo.

Utilizando la definición de *otaku* como un *«joven desaliñado con serias dificultades para comunicarse y sin ninguna suerte romántica con las mujeres»* (M. Bogarín; 2011:73) vemos como Link representa todo lo contrario. Estamos ante un héroe que promete ser lo que el usuario habitual, hacia el que está dirigido lo *kawaii,* siempre quiso ser, exagerando y deformando a su némesis para destacar por encima de todo.

A medida que la saga ha ido avanzando en el tiempo lo *kawaii* cada vez ha ido calando de una manera más fuerte. Uno de los grandes ejemplos es el juego *The Legend of Zelda: The Wind Waker* (*Zeruda no Densetsu Kaze no Takuto*, Aonuma, 2002), en el que esta estética se radicaliza y se extiende ya a todos y cada uno de los elementos en el juego. El tono adulto que desprendía esta primera versión de la saga *The Legend of Zelda* sería reemplazada por una más uniforme y no tan arriesgada comercialmente.

Llegando al tercer héroe que se analizará, se encuentra al Capitán Olimar, visto por primera vez en *Pikmin* (*Pikmin*, Miyamoto, 2001). El Capitán Olimar encarna todos los conceptos de lo *kawaii* de una manera clara y fácil de identificar. Este extrate-

7. «*Kawaii or "cute" essentially means childlike; it celebrates sweet, adorable, innocent, pure, simple, genuine, gentle, vulnerable, weak, and inexperienced social behaviour and physical appearances*» (S. Kinsella; 1995:220)

8. *The Legend of Zelda* (*Zeruda no Densetsu*, Miyamoto, 1986)

rrestre, así como sus ayudantes y elementos de su entorno, encarna todos los elementos de este estilo sin mayores problemas.

«La clave del kawaii como animalizador de cosas y humanos consiste en la condición del animal de ser susceptible de una sobredeterminación de caracteres particulares que no tienen un vínculo directo con la animalidad» (M. Bogarín; 2011:67). Este concepto de lo *kawaii* extraído de Bogarín es la clave para entender el mundo de Olimar debido a su propia naturaleza y a la de sus distintos apoyos en el juego. Olimar es un ser de otro planeta que encarna todos los miedos y debilidades del *otaku*. Un héroe débil de manera innata al entorno, que le es imposible combatir contra las amenazas de su universo y que necesita ser ayudado en todo momento para poder sobrevivir. El capitán Olimar será uno de los últimos escalones en la visión de lo *kawaii* del diseñador, utilizando todos los arquetipos de este estilo y exagerándolo hasta su mayor extremo.

4.2. La delicadeza de la mujer en la obra de Miyamoto

El tratamiento de la mujer en la estética *kawaii* tiene una serie de características muy singulares y que contrastan con la utilización del diseñador nipón en su obra. Esta forma de representación de lo femenino por parte del autor japonés ha variado en sus aspectos capitales desde su primer juego, *Donkey Kong* (*Donkī Kongu*, Miyamoto, 1981), donde la mujer era débil y, cuanto menos, una carga para el héroe.

La inocencia y dulzura de la mujer representada en la obra de Miyamoto *«se vincula inevitablemente con la delicadeza de los rasgos de la Lolita adaptada a un proceso de infantilización»* (M. Bogarín; 2011:69). Estos rasgos se complementan con la visión de la mujer en el cuento popular de "dama en apuros". En la princesa Peach en los inicios de la saga de Mario, *Super Mario Bros* (*Sūpā Mario Burazāzu*, Miyamoto, 1985), se encuentra una clara separación de valores entre el héroe, Mario, y la princesa. Peach es un ser desvalido que no puede encontrar por ella misma la forma de salir de sus problemas. Esta debilidad de Peach en los primeros títulos de la saga *Super Mario Bros.* continúa la visión del cuento popular de la "dama en apuros". Este personaje estereotípico de fábulas y novelas de caballería adopta con la estética *kawaii* una hipertrofia de los valores atribuidos en las obras anteriormente mencionadas.

La primera aparición de la princesa Peach muestra los deseos y pensamientos de lo que debe ser una mujer para el creador japonés. Este concepto de la mujer perfecta para el hombre es continuado en las siguientes entregas de la saga como principal *leit motiv* de la franquicia, siendo algunas veces sustituida la princesa Peach por otra mujer de atributos idénticos.

Aunque dentro de la franquicia *Super Mario Bros.* la forma de presentar a la mujer ha cambiado realmente poco con el paso de los años, salvo algunas excepciones. En la saga *The Legend of Zelda* ha ocurrido justamente todo lo contrario, la princesa Zelda en cada una de sus encarnaciones en la saga ha ido aprendiendo, cambiando y quitando el estigma de dama en apuros, del cual no se ha podido desprender Peach.

Analizando el primer título de la saga, *The Legend of Zelda* (*Zeruda no Densetsu*, Miyamoto, 1986), se observa la gran evolución en la forma de concebir a la mujer por

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

parte del creador japonés. Zelda ya no es meramente el trofeo del final del juego como ocurría con Peach, sino que tenemos un personaje más complejo. Esta complejización la podemos ver en su valor como ayudante para el héroe ya que ha sido raptada para poder dar a Link más tiempo para salvar al mundo del mal.

En estos primeros momentos de la saga *The Legend of Zelda* se sigue al pie de la letra las características propias de la estética *kawaii* en la actitud del personaje femenino[9], lo cual cambiará a lo largo de la saga. La evolución más acusada en Zelda se encuentra por primera vez en el título *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (*Zeruda no Densetsu: Toki no Okarina*, Miyamoto, 1998) observando a una princesa Zelda que no duda en tomar las armas o en dirigir su reino con mano de hierro, rasgos que se volverán a repetir en títulos posteriores como *The Legend of Zelda: Wind Waker*[10] (*Zeruda no Densetsu Kaze no Takuto*, Aonuma, 2002).

Es importante destacar que a pesar de que Zelda va evolucionando en su forma de actuar y pensar, su apartado visual mantendrá los elementos clásicos de lo *kawaii*. Esto supone un gran paso en la concepción de la princesa por parte de Miyamoto en la saga, dejando de ser el estereotipo de mujer del género del manga y del anime de la *Magic Woman* a ser alguien complejo y sin grandes diferencias con el héroe en muchos de los aspectos principales.

4.3. Influencia en la era de las APP

La influencia del trabajo de este autor ha calado profundamente en la estética y en los modos de concebir el desarrollo y la creación de videojuegos desde los mismos inicios de la industria. De todas formas, hasta la llegada de la denominada era de las APP[11] ha conseguido asentar lo *kawaii* dentro de la producción occidental, habiéndose considerado este tipo de estilo visual como propio de los desarrolladores nipones.

Si bien ha habido grandes exponentes de la influencia de lo *kawaii* en occidente antes de que el *smartphone* se convirtiera en una de las principales plataformas de juego, es importante destacar que no ha sido hasta estos momentos cuando esta estética se ha impuesto de manera generalizada en las producciones de videojuegos occidentales.

Si se observan algunos de los éxitos más importantes de los últimos años se encuentran títulos como *Angry Birds* (*Angry Birds*, Jaakko Iisalo, 2009) o *Candy Crush Saga* (*Candy Crush Saga*, Tommy Palm, 2012) los cuales representan la base de todo lo descrito durante esta comunicación de lo *kawaii*.

---

9. Estos valores de la princesa Zelda los podemos identificar con los del género dentro del anime o del manga denominado *Magic Woman* definido como: «*las heroínas luchan contra el mal con el poder del amor*» (M. Bogarín; 2011:71).
10. Aun no estando el juego dirigido por Shigeru Miyamoto, la gran influencia de este como productor en la obra es de vital importancia para el tratamiento de personajes y argumentos, considerándose en esta comunicación este juego como parte de su obra.
11. Este concepto se refiere al período iniciado a principios del S.XXI con el auge de las aplicaciones y juegos descargables para plataformas móviles como smartphones o tablets.

«La clave del kawaii como animalizador de cosas y humanos» (M. Bogarín; 2011:67) son elementos que se repiten continuamente dentro de los juegos más descargados de las plataformas móviles. Ya sean los pájaros de *Angry Birds* (*Angry Birds*, Jaakko Iisalo, 2009), las plantas de *Plants vs. Zombies* (*Plants vs. Zombies*, George Fan, 2009), el ser informe de *Pou* (*Pou*, Paul Salameh, 2012) o los guerreros de *Clash of Clans* (*Clash of Clans*, Supercell, 2012) lo *kawaii,* liderado desde oriente por Miyamoto, se ha impuesto como el apartado visual imperante en la época de los *smartphones* y las *tablets*.

5. Conclusiones

De este análisis realizado se pueden extraer las siguientes conclusiones:

a) La importancia de lo *kawaii* en la narrativa de Miyamoto: El apartado visual escogido a la hora de realizar su obra no es fruto del azar o de una elección caprichosa. Las historias tratadas por el autor japonés y su puesta en escena hacen necesaria la elección de este tipo de opción artística por los valores que esta conlleva. La estética de lo "lindo" o "cute" en la obra del japonés nos muestra un universo infantilizado y de cuento de hadas que se transmite de manera inocente exagerando algunos de sus elementos principales.

b) El cuidado en el tratamiento de la mujer: El autor nipón nos enseña a través de sus dos grandes personajes femeninos, Peach y Zelda, que con una estética visual que tiende al estereotipo machista de mujer indefensa pueden llegarse a articular historias muy diferentes a lo que se cabría esperarse, siendo esto dependiente de lo que se quiera expresar en la obra. Mientras que Peach representa a la princesa de los cuentos de hadas tradicionales, Zelda nos pone en la piel de una princesa con valor y coraje desde el primer capítulo de la saga, elementos nada comunes en los personajes femeninos del manga o el anime.

c) La gran influencia en Occidente: Lo *kawaii* ha tenido un gran impacto en occidente dentro del mundo del videojuego. Miyamoto, ayudado de la gran popularidad del manga y del anime, ha conseguido implantar un imaginario estético incomparable, siendo el caldo de cultivo para muchos desarrolladores en la era de las APP.

Bibliografía

BOGARÍN QUINTANA, Mario Javier (2011), "Kawaii. Apropiación de objetos en el fanático de manga y anime", CULTURALES, nº13, pp.63-84.

FERRARI, Debora (2011), "L'arte e in gioco. Contemporanei anacronismo neoludici". En: *Arte e Videogames. Neoludica*, Milán, Skira, pp.42-47.

KINDER, Marsha (1991), "The Nintendo Entertainment System: Game Boys, Super Brothers, and Wizards". En: *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*, California, University of California Press, pp.87-120.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

KINSELLA, Sharon (1995), "Cuties in Japan". En: *Women, Media, and Consumption in Japan*, Surrey, Curzon Press, pp.220-254.

NEWMAN, James (2006), "What is a videogame? rules, puzzles and simularions: defining the object of study". En: *Videogames*, Londres, RIMC, pp.9-28.

PROOP, Vladimir Iakovlevich (1980), *Morfología del cuento seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Meletinski: el estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid, Fundamento.

RAESSENS, Joost y GOLDSTEIN, Jeffrey (2005), *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge, The MIT Press.

REHAK, Bob (2003), "Playing at Beign: Psychoanalysis and the Avatar". En: *The Videogame Theory Reader*, Londres, Routledge, pp.103-128.

RODRÍGUEZ CUNCHILLOS, Alejandra (2011), "El fenómeno kawaii y su influencia en las artes contemporáneas españolas", AACA DIGITAL, nº17.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

El patrimonio japonés en *Pokémon*

Carlos Naranjo Bejarano
Universidad de Sevilla

Palabras clave: *Pokémon*, videojuegos, Japón.

Resumen: *Pokémon* es la serie de videojuegos creada por el japonés Satoshi Tajiri y que se encuentra entre los líderes del ranking mundial de ventas. *Pokémon* no es sólo un videojuego sino que ha despertado todo un universo paralelo que incluye desde merchandising vario, su propio manga y anime, hasta tiendas oficiales en Japón que imitan la estética de los centros *pokémon* presentes en la saga. Igualmente tiene un gran número de jugadores en su división de cartas y en el mundo competitivo de la serie de videojuegos.

Para la creación del mundo *Pokémon*, los creadores se han basado en el imaginario japonés para crear mensajes implícitos presentes en el juego que aluden a la realidad japonesa. En este hecho tan conocido por los jugadores de esta serie profundizaremos en nuestro trabajo, dividiéndolo en cuatro grandes puntos: uno, similitudes en el territorio *Pokémon* con el archipiélago japonés; dos, *Pokémon* que aluden a seres del imaginario japonés o a seres vivos autóctonos de Japón; tres, leyendas e historias que transcurren propias de Japón, y cuatro, banda sonora, estética, objetos y filosofía japonesa que engloba *Pokémon*.

Keywords: *Pokémon*, video games, Japan.

Abstract: *Pokémon*, is the well-known video game series created by the Japanese Satoshi Tajiri. This video game series is at the top list of the worldwide videogame sales ranking. *Pokémon* is not only a videogame, it has been created a parallel universe to the game, from a wide range of merchandising, a manga and an anime, to the creation of some *Pokémon* Center, real shops in Japan based in the aesthetic of *pokémon* centers displayed in the game. Moreover, the trading card division and the competitive video game division have a huge number of players around the world.

For the creation of the *Pokémon* world, the videogame staff has based in the Japanese imaginary for the creation of similar patterns for the video game. That fact known by many players of the game is the main focus of this research. For that purpose the research has been divided in these four parts: one, similarities in the *Pokémon* territory with the Japan archipelago; two, *Pokémon* creatures based in Japanese creatures or based in Japanese animals; three, legends and stories present in the video game similar to the Japanese one, and four, Original Soundtrack, aesthetic, items and Japanese philosophy around *Pokémon*.

1. Introducción

Pocket Monster por su nombre en japonés, más conocido en Occidente por su acrónimo *Pokémon*, es la serie de videojuegos con el récord mundial en ventas, creada por el japonés Satoshi Tajiri. *Pokémon* no es sólo un entretenimiento sino que ha despertado todo un universo paralelo que incluye desde muy variado *merchandising*, su propio manga y anime y tiendas oficiales en Japón que imitan la estética de los centros *pokémon* en las creaciones de Satoshi Tajiri. Asimismo tiene un gran número de jugadores en el mundo competitivo de los videojuegos y en su división de cartas.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Esta serie de videojuegos creado por y para japoneses, tiene muchas veces en cuenta el imaginario japonés para crear guiños que aluden a la realidad japonesa. En este punto tan conocido por sus jugadores es en el que se ha intentado ahondar. Para lo cual se dividirá el estudio en cuatro partes:

a) Similitudes en el territorio *Pokémon* con el archipiélago japonés.
b) *Pokémon* que aluden a seres del imaginario japonés o a seres vivos autóctonos de Japón.
c) Leyendas e historias que transcurren en el juego propias de Japón.
d) Banda sonora, estética, objetos y filosofía japonesa que engloba este videojuego.

2. Similitudes en el territorio *Pokémon* con el archipiélago japonés

Aunque la serie de videojuegos *Pokémon* disponga ya de seis series distintas de videojuegos, sólo son las cuatro primeras las que utilizan el archipiélago japonés como referencia, casi agotando en su totalidad el territorio. Por motivos de extensión, desarrollaremos sólo las dos primeras regiones.

En la primera serie de videojuegos, Satoshi Tajiri no tenía la intención de ocultar que se basaba en el archipiélago japonés, tanto que se llama Kanto al igual que la región homónima de Japón. Si analizamos en profundidad esta región observaremos que todas y cada una de las ciudades del juego están basadas en alguna zona del Kanto real. Empezamos por la ciudad del protagonista, *Pueblo Paleta*, basada en la ciudad de Shimoda en la provincia de Shizuoka en el brazo de la península de Izu. Conecta con las islas de Izu, que en el juego son representadas como la *Isla Canela*, islas de origen volcánico. La ciudad superior, *Ciudad Verde*, se corresponde con la ciudad de Mishima con la conexión con Shimoda a través de zonas verdosas y con el Monte Fuji. Desplazándonos al norte de Shimoda tenemos Nagano, ciudad donde se encuentran los Alpes japoneses y que se corresponde con la *Ciudad Plateada* del videojuego.

En conexión con *Ciudad Plateada* tenemos *Ciudad Celeste*, que su correspondencia en la realidad la encontramos con la ciudad de Saitama, al ser una ciudad de menor población que Tokio (en el juego representada en *Ciudad Azulona* y *Ciudad Azafrán*) y al situarse al norte de esta. *Ciudad Azulona* y *Ciudad Azafrán* corresponderían a dos barrios de Tokio, la primera podemos afirmar que es Shinjuku, basándonos en la gran cantidad de rascacielos que se representan y en que estos son centros comerciales y oficinas. *Ciudad Azafrán* es con seguridad el barrio de Chiyoda, exactamente la zona de *Marunouchi* donde se encuentra la estación central de tren de Tokio (al igual que en la primera serie aquí tratada de *Pokémon*) y por la estética victoriana de los edificios que se presentan en el videojuego. Si miramos al pasado de este barrio antes de la segunda guerra mundial y los bombardeos de Tokio, los ensanches desarrollados en *Marunouchi* se realizaron con esa estética. *Ciudad Carmín*, por descarte tendría que ser la ciudad de Yokohama situada al suroeste de Tokio aunque en el mundo ficticio creado por Satoshi Tajiri se represente al sureste. Esto tendría su origen en la creación del mapa del videojuego antes de la creación de las ciudades. Verificamos este dato siendo ésta una

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ciudad portuaria que tiene bases del ejército norteamericano y que conecta en ferry con la ciudad de Kobe (en el videojuego *Ciudad Olivo*). *Pueblo Lavanda*, tendría que ser por localización, la capital de la prefectura de Ibaraki, la ciudad de Mito. Basándonos principalmente en la zona montañosa presente en el videojuego y la presencia de una central de producción eléctrica como es la central nuclear de Tokai que fue la primera construida en Japón comenzando su construcción en 1961. Por último nos resta *Ciudad Fucsia*, que tiene su base en la ciudad de Chiba, y es la única que nos queda por localización dentro del mapa de la región de Kanto. Esta correspondencia la podemos verificar por su conexión al sur con la *Isla Canela* y la presencia de una gran bahía hacia el oeste.

Igualmente, en las posteriores generaciones los creadores de la serie y su equipo elegirían diferentes situaciones del archipiélago japonés. Para la serie *Pokémon Oro* y *Pokémon Plata*, adoptarían la región de Kansai como referente geográfico, que en el juego se denomina *Johto*. Pudiendose verificar esto no sólo por los hechos presentes en el juego sino además por las palabras de Junichi Masuda en una entrevista. En ésta, antes del lanzamiento de la serie Oro y Plata, diría lo siguiente: «*Ya que los usuarios desean nuevas aventuras en un nuevo mapa, si antes usamos una región denominada Kanto ahora usaremos una llamada Johto cuya base está en la región de Kansai*».

Comenzamos el estudio comparativo de ficción y realidad por la conexión con la región anteriormente tratada, el *Monte Plateado* que no es otro que el característico monte Fuji en cuya falda se encuentra la *Liga Pokémon*.

A continuación, tenemos *Pueblo Primavera* el pueblo inicial donde los jugadores comienzan la aventura de la segunda saga, que se corresponde por localización con la ciudad de Shizuoka. *Ciudad Cerezo*, debería corresponderse con la capital de Aichi, Nagoya, que aunque siendo la tercera ciudad más poblada en Japón, en el videojuego no posee una representación acorde a su nivel. *Ciudad Violeta*, es con certeza la ciudad de Nara, que fue la capital durante el periodo de la historia homónimo. Históricamente es una ciudad tradicional, con multitud de templos y santuarios. En la representación del juego destacamos la presencia de la *Torre Belsprout*, que se corresponde con la pagoda del templo budista de Hōryū-ji que posee la edificación de madera más antigua del mundo.

Al norte de *Ciudad Violeta*, se encuentra *Ciudad Iris*, que es claramente la ciudad de Kioto, capital de Japón hasta la restauración Meiji. Hay dos referencias muy significativas. Las casas tradicionales del barrio de Gion, en el juego se representan las chicas kimono que residen en una vivienda de esta ciudad, y que representa una casa de geishas. Por otro lado, tenemos la referencia arquitectónica del *Kinkakuji*, el templo budista recubierto de oro que se sitúa al norte de Kioto y que posee una clara referencia en el videojuego al hecho acaecido en 1950 en este templo cuando un monje demente incendió el templo, estando en el juego presente como la *Torre Quemada*. Y también hace referencia al *Ginkakuji* como la *Torre Hojalata*. Al sur de *Ciudad Violeta*, tenemos las *Ruinas Alfa*, que hacen referencia directa a las tumbas megalíticas, *kofun*, nombre dado por la era homónima. Destacaríamos dos que se localizan al sur de Nara, *Ishibutai Kofun*, que es la construcción megalítica más grande del archipiélago japonés y la tumba Takamatsuzuka. También hay que destacar, la zona del *Encinar*, que hace

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

referencia al templo de Ise, en esta zona se encuentra un pequeño templo donde reside un *kodama*, el *pokémon Celebi*.

Ya al suroeste de Ise, tenemos la ciudad de Wakayama, que en el juego es *Pueblo Azalea*, que se caracteriza por su producción agrícola y por sus bosques que quedan representados con la producción de *bonguris*, un fruto autóctono del mundo *Pokémon*. También encontramos una clara referencia a Osaka en *Ciudad Trigal*, una ciudad que se representa con un desarrollo económico y tecnológico superior al resto de ciudades de Johto. Posee una clara referencia a Osaka en el puerto que se aprecia en la ciudad, en los rascacielos con oficinas y tiendas comerciales y en la torre de Radio que ocupa una torre muy similar al Tsutenkaku situado en Shinsekai. También conecta vía Shinkansen con *Ciudad Azafrán*, al igual que conecta la estación de Shin-osaka, con la estación de Tokio. Al norte, hay un parque con multitud de flores, denominado *Parque Nacional* y que podemos intuir que se trata del recinto de la Expo de Osaka que se conserva en la actualidad con la Torre del Sol.

En esta segunda saga apreciamos en *Ciudad Olivo,* que posee la granja Mu Mu una granja donde se crían Miltank (*pokémon* inspirado en la vaca) la referencia a la mundialmente conocida ternera de Kobe. Igualmente *Ciudad Olivo* posee un puerto, que conecta con *Ciudad Carmín* (Yokohama), hay que tener en cuenta que este juego estaba en desarrollo antes del terremoto de Kobe de 1998 y que por aquel entonces el puerto de Kobe era el más importante de Japón. Entre Kobe y la isla de Shikoku está el estrecho de Akashi, caracterizado por sus remolinos y que en el juego se representa como las *Islas Remolino*. En Shikoku, la única región presente en el videojuego es Tokushima que se representa como una ciudad costera, *Ciudad Orquídea*. En ella se puede adquirir una bebida curativa, el zumo de baya que se adquiere a través del *pokémon Shuckle*, que coincide con la localización donde la compañía farmacéutica Otsuka, en la ciudad de Naruto, comenzó su actividad. Hoy esta empresa es famosa por la venta de la bebida Pocari Sweet.

Siguiendo con el análisis de la segunda saga de Pokémon, encontramos que al otro lado de *Ciudad Iris* está *Pueblo Caoba,* que representa la ciudad de Kōga-ryū, Shiga. Verificable por la presencia al norte del *Lago Furia* en el juego, que corresponde claramente con el lago Biwa, el más grande del archipiélago japonés. Hay que señalar que la la localización de *Pueblo Caoba* se define como ciudad de ninjas, lo que nos refiere a Kōga-ryū, donde se encontraba la escuela ninja de Kōga. Por último nos queda *Ciudad Endrino*, que se encontraría en la región de Gifu. Nos confirma esta relación en las localizaciones ficticia y real el nombre de la líder del gimnasio en japonés, Ibuki, que corresponde al monte Ibuki que se encuentra en Gifu.

Continuando la tradición los creadores eligieron para la serie de videojuegos Rubí y Zafiro, la región de Kyūshū, que en el juego se denomina *Hoenn.* En este caso se intenta ocultar las similitudes a primera vista con Kyūshū volteando 180º el mapa del juego. Finalmente casi habiendo agotado el archipiélago japonés se recurre a la región de Hokkaido, para la última serie basada en Japón, denominada *Sinnoh* en el videojuego. Y como podemos observar, en la serie principal, casi se agota el archipiélago japonés a excepción de la región de Tōhoku y Shikoku.

3. Pokémon que aluden a seres del imaginario japonés o a seres vivos autóctonos de Japón

Otro de los puntos que aluden a Japón en el videojuego son las criaturas, los *Pokémon*, seres que habitan por todo el universo nacido de la mano de Satoshi Tajiri, de los cuales no se conoce el número total. Y que en la actualidad en la sexta generación llega a la cantidad de 718.

A continuación, se procederá a analizar una selección de Pokémon en los que expondremos la base real en la que se inspiran:

a) *Ninetales*: en japonés *kyūkon*. Está basado en el zorro de nueve colas, *kyūbi no kitsune*, propio de la mitología japonesa. Los *kitsune* de nueve colas tienen mil años de longevidad. Asimismo, son seres omniscientes de los que se dice que cuando obtienen su novena cola su pelaje se vuelve dorado, como es el caso de ninetales en su versión variocolor.

b) *Meowth*: pokémon gato, la idea surge de la mascota del creador del juego. Igualmente se le dota de la indumentaria de un *Maneki Neko*, podemos ver cómo porta en la cabeza un *koban*. Igualmente sus ataques *Día de pago*, en el que devuelve dinero, aluden a la función del *Maneki Neko*. Su nombre en inglés, de origen onomatopéyico del sonido al maullar, en japonés esニャース, una suma de nyan y Siam.

c) *Arcanine*: es un canino basado en la criatura *shisa*, de las islas Ryūkyū, aunque también tenga similitudes con el perro guardián de los *jinja*, los *komainu*. Ya que los shisa están basados en una mezcla entre perros y leones o tigres, la morfología de arcanine es como la de un perro con elementos que aluden a esos dos felinos. Igualmente nos confirma que es un *shisa* su color rojo.

d) *Farfetch'd*: en japonés *kamonegi,* basado en un dicho japonés que dicta "*kamo ga negi wo shotte kuru*", que en español significa "un pato que transporta un puerro", acortado en *kamonegi*.

e) *Gastly*: un pokémon-fantasma, cuya representación es una bola de color oscuro que levita en el aire. Su origen sería el del *youkai*, *sogen bi*.

f) *Exeggutor*: es un cocotero, que tiene tres cabezas de morfología humana en vez de frutos. Alude al *youkai jinmenju,* una leyenda cuenta que en unas montañas remotas de China creció un árbol con tres cabezas humanas, que siempre reían o sonreían aunque se cayesen del árbol.

g) *Seaking*: en japonés *azumao*, basado en un pez dorado autóctono de Japón denominado *Azuma Nishiki*.

h) *Magikarp*: en japonés *Koiking*, rey de las carpas. Basado en un *koi* japonés, igualmente en el juego, se pueden encontrar *magikarps* dorados. Además evoluciona a *Gyarados*, un *pokémon* de tipo agua volador, que parcialmente está basado en una leyenda en la cual se dice que una carpa que salte sobre la puerta dragón, se convertiría en dragón.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

i) *Gyarados*: otra de las teorías sobre *gyarados* es que estuviese basado en *Ryūjin*, la divinidad del mar en la mitología japonesa. Esta teoría tiene su base en su aspecto de dragón, aunque a diferencia de *ryūjin*, *gyarados* no se convierte en una figura humana.

j) *Moltres*: es un pájaro de fuego, que alude al ave fénix, es el único de los pájaros legendarios basado en el imaginario japonés. Probablemente esté basado en *Suzaku*, el Fénix Bermellón que designa la mitología china para representar el Sur y el verano.

k) *Dragonite*: en japonés *kairyū*, dragón del mar. Estaría basado en un dragón marino japonés, guarda similitudes al representado por Utagawa Kuniyoshi.

l) *Sudowoodo*: en japonés *usokkie*, árbol falso. Es un árbol con vida, siendo un Pokémon de creación propia de los creadores del juego.

m) *Aipom*: está basado en un mono con cola prensil. Su forma de mono con dos manos y una cola prensil que posee cinco dedos humanos, es similar a la criatura de la mitología azteca, *ahuizotl*.

n) *Murkrow*: en japonés *yamikarasu*, cuervo oscuro. Está basado en el cuervo autóctono de Japón.

ñ) *Misdreavus*: en japonés *muma*, pesadilla. Los hábitos nocturnos que describen en el juego a este *pokémon* son lamentar a las personas asustadas. Acompañado a su similitud a una cabeza desmembrada, nos hace pensar que está basado en el *nukekubi*, el cual comparte los puntos de lamentar a personas asustadas y levitar como cabeza decapitada.

o) *Dunsparce*: en japonés *nokocchi*. Está basado en un ser denominado *tsuchinoko*. Casualmente si reordenamos los caracteres de *tsuchinoko*, obtenemos *nokocchi*. El *tsuchinoko* es un ser que muchos habitantes en Japón dicen haber avistado de forma salvaje, es un ser alargado manchado con barro con una longitud de treinta a ochenta centímetros. Las alas serían un guiño a un ser mitológico, de origen americano, la serpiente alada.

p) *Scizor*: es un pokémon de creación propia, cuyo nombre en japonés es *hassamu*. Haciendo referencia al significado del verbo *hasamu*, cortar. *Scizor* es un pokémon de metal, cuyas dos extremidades superiores son dos grandes cuchillas.

q) *Claydol*: en japonés *nendoll*. Está basado en una *dōgu*, figura de terracota de la era jōmon, exactamente en un *shakōkidogū*.

r) *Chimecho*: en japonés *chiriin*. Está basado en un *furin* japonés, una campanilla de viento. El nombre hace referencia a la onomatopeya *chirinchirin* la cual hace referencia al sonido de la campanilla de viento.

s) *Zoroark*: como *Ninetales*, hace referencia al *kitsune* característico del folclore japonés, aunque posea características propias de un licántropo. Sus marcas faciales hacen referencia al maquillaje del teatro *Noh* y el teatro *Kabuki*. El nombre de *zoroark* en japonés es *zoroakku*, del que podemos intuir que hace referencia a ser un zorro malvado (respectivamente en japonés, *zoro*, para zorro y malvado, de mal *aku*)

4. Leyendas e historias que transcurren en el juego propias de Japón

El videojuego *Pokémon* también tiene un hilo argumental presente en todo el desarrollo de la historia ya que aunque las diferentes sagas son independientes entre sí poseen un hilo común. Esta historia se asemeja en parte a los hechos que narra la religión sintoísta sobre el origen del archipiélago de Japón, ya que en la historia de la creación *Pokémon* también confluyen elementos de la mitología griega, hebrea y hasta de la creación cristiana.

En *Pokémon* la criatura creadora es el *pokémon Arceus,* que según narra la mitología *Pokémon* nació de un huevo cuando el universo estaba vacío. Al nacer, primero creó a los *Pokémon Dialga*, *Palkia* y *Giratina* que controlan el tiempo, el espacio y la antimateria respectivamente. Este papel, el de Arceus, es el de Dios máximo a semejanza del Dios griego Zeus, en referencia a su nombre. Igualmente *Arceus* crearía a todas las criaturas *pokémon* comenzando por *Mew* que reúne el ADN de todos los *Pokémon*, seguido por *Dialga, Palkia* y *Giratina* (referencias al sintoísmo), *Kyogre, Groudon* y *Rayquaza* (referencias hebreas) y *Azelf, Mesprit* y *Uxie* (otras referencias sintoístas). Empezamos con estas referencias sintoístas con *Dialga* y *Palkia*, en semejanza a *Izanagi* e *Izanami* que crearon las islas japonesas según cuenta el *Kojiki* y el *Nihon Shoki*, quienes crearían el universo *Pokémon*.

En el videojuego también se encuentra presente el *Yomi* (el inframundo sintoísta) que se presenta como el *mundo Distorsión*, el cual controla el *pokémon Giratina* en una postura del Hades griego. Posteriormente *Dialga* y *Palkia*, se dicen creadores de *Azelf*, *Mesprit* y *Uxie*, tres *pokémon* con forma de hada y que aparecen en tres lagos situados en la región de Shinoh (Hokkaido). Estos tres *Pokémon* deben de representar los denominados tres tesoros imperiales de Japón, al igual que estos tres objetos se hayan repartidos por el mapa de Japón, estos tres *pokémon* se encuentran en tres lagos de Sinnoh. Curiosamente los nombres de los lagos son el *Lago Valor*, donde se encuentra *Azelf*; *Lago Veraz*, donde se encuentra *Mesprit* y *Lago Agudeza* donde se encuentra *Uxie*. Al igual que los tres tesoros imperiales de Japón, la espada (*kusanagi*) representa el valor, como *Azelf*; la joya (*yasakani no magatama*) la benevolencia, como *Mesprit* y el el espejo (*yata no kagami*), representa la sabiduría, como *Uxie*.

Por otro lado tenemos a los *Pokémon Thundurus* y *Tornadus*, que hacen referencia a los dioses sintoístas *Raijin y Fujin.* El primero *Raijin*, dios del trueno y de los rayos, cuyo aspecto es el de un demonio tocando un *taiko* para crear truenos, se le atribuye la creación del *Kamikaze* que hizo que los mongoles fracasaran en su invasión a Japón. El segundo *Fujin*, dios del viento, cuyo aspecto es el de un demonio que porta una bolsa donde guarda las corrientes de viento. En el templo Kenninji de Kioto, el templo zen más antiguo de Japón, se encuentra la representación de ambos dioses realizada por Yarawaya Sōsatsu en el siglo XVII en un biombo japonés recubierto de pan de oro. Además en otros lugares como el templo Sensōji de Asakusa o en el mausoleo de Iemitsu Tokugawa en Nikkō, al norte de Tokio, nos encontramos figuras que representan a *Raijin* y *Fujin*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

También en Nikkō, se encuentran representados tres monos, que han sido la base para tres *pokémon* de la quinta generación con aspecto de simio y que representan al dicho budista "No ver, no oír, no decir" (*mizaru, kikazaru, iwazaru*), y que exactamente están localizados en una escultura de madera de Hidari Jingorō en el santuario de *Toshogu*, construido en honor de Tokugawa Ieyasu. En el videojuego cada mono *Pansear, Pansage* y *Panpour*, representan respectivamente a un mono que se tapa los oídos, uno que se tapa la boca y otro que cierra los ojos en semejanza a la representación de Hidari Jingorō. Con todo esto nos reafirmamos en la idea de la gran riqueza cultural que hay de fondo en la la saga *Pokémon*.

5. Banda sonora, estética, objetos y filosofía japonesa que engloba este videojuego

Comenzamos con las referencias presentes en la banda sonora con inspiración en la música japonesa como vemos en *la canción de las chicas kimono*. Esta canción se oye durante el enfrentamiento con estos personajes y tiene gran similitud a la canción tradicional *Sakura*, una canción que describe la primavera, cuando el cerezo florece. Es una canción donde se aprecia significativamente el *koto*, un instrumento de cuerda japonés. Esta canción es reconocida internacionalmente como un símbolo del Japón tradicional.

Respecto a los objetos presentes en la saga, hay varios objetos significativos que representan alimentos propios de Japón. El primero de ellos son las *Galletas Lava*, presentes en la tercera generación del juego, y cuyo aspecto una galleta con un trozo de alga que la envuelve correspondiéndose a una *senbei*. En japonés el nombre es *fuensenbei*, siendo *fuen* el nombre en japonés de pueblo *Lavacalda*, donde se adquieren esta galleta. Otro objeto que hace referencia a un dulce japonés, es la *Barrita plus*, en japonés *morinoyōkan, yōkan* del bosque. El *yōkan* es un dulce gelatinoso japonés hecho a base de *anko*. Exactamente el presente en el juego es el *yōkan* más tradicional, por su color morado, es un *mizuyōkan*. Aunque ya mencionado anteriormente tenemos el *Zumo de bayas*, que es una bebida curativa y que por su localización hace las veces de la bebida energética *Pocari Sweet*. Otra bebida que hay en el juego es la *Leche Mu Mu* producida por los *Miltank* de *Ciudad Olivo* y que es una representación de la leche de vaca.

En el videojuego también tenemos un número de bayas presentes, que hacen referencias a frutos reales que se pueden encontrar en Japón. Destacamos por su referencia especial a frutas con popularidad en Japón:

a) *Baya Lichi*, basada en el fruto homónimo que se da en el sur de China, Indonesia y las islas Filipinas. En el videojuego se le da el papel de una baya rara, que solo puede aparecer de forma aleatoria en la llamada Isla Espejismo (basada en el fenómeno *yabiji*, que hace que a causa de las mareas aparezcan temporalmente islas de pequeña dimensión al norte de Okinawa).

b) *Baya Drasi*, que está basada en el cítrico denominado La Mano de Buda el cual es muy popular en Japón y en China.

c) *Baya Meluce*, basada en un melón dulce originario de Japón al cual se asimila en aspecto, al igual que en la realidad se define como un fruto caro pero exquisito.

d) *Baya Gonlan*, basada en la fruta *longan*, llamada también ojo de dragón. Y que se usa en sopas en todo el área del Asia Oriental.

e) *Baya Caquic*, basada en el fruto autóctono de Japón el caqui, en el juego no posee su color característico el naranja sino un marrón propio del caqui desecado.

Otras bayas que tanto su nombre como su aspecto se refieren a la realidad son la *Baya Ango*, que hace referencia a un mango; la *Baya Tamate*, basada en un tomate; la *Baya Íspero*, basada en un níspero; la *Baya Uvav*, basada en una uva; *Baya Ziuela*, basada en una ciruela; *Baya Rimoya*, basada en una chirimoya; *Baya Atania*, basada en una castaña. En el juego hay 64 bayas todas hacen referencia a un fruto real, las mostradas son sólo una selección.

Por último, debemos hacer referencia a los valores presentes en la dinámica del videojuego, para lo que nos remontaremos al origen del mismo. Al creador de *Pokémon*, Satoshi Tajiri, durante su infancia le encantaba recolectar y coleccionar insectos. Los recuerdos de esta afición le perduraron hasta el desarrollo de esta creación. Previo al videojuego, había creado una revista junto con el dibujante del juego, Ken Sugimori, *Game Freak* donde surgió como precedente la historia de *Capsule Monster*. Al comienzo era una historia gráfica y posteriormente pasó a ser la versión primitiva de *Pokémon*.

Este juego era un juego de mazmorras y mundos donde encontrabas diferentes criaturas. Un mundo donde personajes humanos y los primitivos *pokémon* combatían entre sí, y que se pulió hasta llegar al videojuego que hoy conocemos y que salió a la luz en 1996. En la versión final de *Pokémon*, se planteaba que los jugadores coleccionasen *pokémon* y los intercambiasen entre sí, estableciendo un vínculo real entre personas fuera del juego, y que éstos se divirtiesen enfrentándose en combate, haciendo uso de los *pokémon* que habían obtenido. Para el jugador sería un aliciente conseguir criaturas nuevas y mejorar las características de éstas para ser mejor que su adversario.

Aunque algunos sectores de la población han tachado a *Pokémon* de fomentar la violencia, nuestro parecer es que el objetivo es totalmente contrario: hacer que el jugador consiga una unión con sus criaturas, que con ellas desarrolle una estrategia propia que le identifique y que finalmente establezca un vínculo externo haciendo uso del videojuego, bien combatiendo o intercambiando. Hay que reconocer que *Pokémon* ha fomentado aún más la conciencia de grupo, propia de la sociedad japonesa, incluyéndola en la dinámica del mundo que han creado, habiendo así conseguido que jóvenes japoneses se reúnan y formen equipos para desarrollar estrategias juntos que consigan vencer al mejor número de adversarios. Debemos mencionar que *Pokémon* tiene desde 2008 un torneo de carácter mundial que cada año reúne a un mayor número de jugadores. El éxito del videojuego va en aumento, debido a que cada vez hay un mayor número de criaturas, tipos, habilidades, ataques, objetos, todo lo cual son variables matemáticas que entran en juego en este ajedrez del siglo XXI. En especial en Japón, el número de fans del videojuego abarca a todas las edades, tanto que los *Pokémon Cen-*

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

ter, tiendas de *merchandising* ambientadas en el *Centro Pokémon* presente en el juego, tienen multitud de eventos que atrae a niños, jóvenes, adultos y núcleos familiares. Así, *Pokémon* es una muestra más de que el mundo del videojuego puede ser un medio de transmisión cultural, además de un medio para la creación y el fomento de habilidades del jugador, a la vez objeto de ocio y disfrute.

Bibliografía

ADISS, Stephen (1985), *Japanese Ghosts & Demons: Art of the Supernatural*, New York, Editorial G. Braziller.

GOTŌ Takeshi (2008), *Yomu dake de sukkiri wakaru nihonshi,* Tokio, Editorial Takarajima.

GOTŌ Takeshi (2008), *Yomu dake de sukkiri wakaru nihonchiri*, Tokio, Editorial Takarajima.

MISHIMA Yukio (1956), *Kinkakuji*, Tokio, Editorial Shin Asa.

MURAKAMI Kenji (2013), *Youkai Kenji*, Editorial Mainichi Shinbun.

NHK (2013), *Professional Shigoto no kyūgi "Producer Ishihara Tsunekazu"* (Entrevista emitida 28 de octubre de 2013).

SHOTARO, Miya, TAJIRI, Satoshi (2004), *Satoshi Tajiri Pokemon wo Tsukutta Otoko*, Tokio, Editorial Tada.

TYLER, Royal (1987), *Japanese Tales*, New York, Editorial Pantheon Books.

http://www.nintendo.co.jp/nom/0007/gfreak/ *Pokemon Kaihatsu Staff Interview* (Entrevista al equipo de desarrollo de *Pokémon*) [Última vez consultada 25/03/2014].

Videojuegos analizados

GAME FREAK (1996), *Pokémon Azul, Rojo y Amarillo*.

GAME FREAK (1999), *Pokémon Oro, Plata y Cristal*.

GAME FREAK (2002), *Pokémon Rubí, Zafiro y Esmeralda*.

GAME FREAK (2004), *Pokémon Leaf Green y Fire Red*.

GAME FREAK (2006), *Pokémon Diamante, Perla y Platino*.

GAME FREAK (2009), *Pokémon Heart Gold y Soul Silver*.

GAME FREAK (2010), *Pokémon Black y White*.

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1

Anjhara Gómez Aragón [editora]: Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro.
Sevilla: Aconcagua Libros, 2016. ISBN: 978-84-943237-5-1